revue roumaine

1970 2

Publication littéraire trimestrielle paraissant en français, russe, anglais et allemand

Rédaction et administration
5, Strada ION GHICA
BUCAREST
Téléphone : 15.35.88

Imprimé à l'Entreprise polygraphique « Arta Grafică »
133-135, Calea Şerban Vodă
Bucarest

SOMMAIRE

D. PANAÏTESCU-PERPESSICIUS	Le Prolétaire des dieux	5

La Voix des poètes

Introduction de BARBU CIOCULESCU

ȘTEFAN POPESCU	Autres seuils ● La Fenêtre ● A la vie	10
DAN LAURENȚIU	Les Nuages	13
CONSTANTIN ABĂLUȚĂ	Mort du dieu	14

Prose

I. PELTZ	La Dröle de vie, pas toujours drôle du nommé Stan	15
RADU TUDORAN	Sainte Marie ne protège pas les marins	28
EUGEN BARBU	Un jeune homme beau comme Ramon Novarro	46
MATEÏ CĂLINESCU	La Vie et les opinions de Zacharias Lichter	60

Commentaires

ION PASCADI	Le Concept de structure artistique	69
ȘTEFAN AUGUSTIN DOÏNAȘ	La Condition moderne de la poésie patriotique	72
Opinions sur la prose:		
NICOLAE VELEA	Le Personnage	74
OV. S. CROHMĂLNICEANU	Préjugés « nouveaux»	75
	★	
MIRCEA POPA	Echos gidiens dans la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres	77

Pages d'histoire littéraire

ANTON PANN	Histoire de la parole *Avec une introduction de RADU ALBALA*	87
MARIN SORESCU	Le Masque d'Anton Pann	92

La Vie des livres

Chroniques

EDGAR PAPU	L'Eternelle flamme	98
VALERIU RÂPEANU	Méditation sur la condition humaine	99
GEORGE MUNTEAN	Eugen Lovinescu à l'actualité	101

Notes de lecture

NICOLAE MANOLESCU	Nichita Stănescu : *Les Non-mots*	103
LAURENȚIU ULICI	Ion Alexandru : *Les Confins du désert*	104
MAGDALENA POPESCU	Simion Pop : *Crise de temps*	105
MARIA-LUIZA CRISTESCU	Mircea Horia Simionescu : *L'Ingénieux bien tempéré.* Dictionnaire onomastique	106
MIRCEA MARTIN	Sorin Alexandrescu : *William Faulkner*	107

ION BĂLU — Ion Vitner: *Albert Camus ou la tragédie de l'exil* 108

✦ **Arts**

BICENTENAIRE DE BEETHOVEN

ANATOL VIERU — Beethoven, aujourd'hui 110

URY BENADOR — « Réveillon 1807» 115

★

DAN ZAMFIRESCU — Nouvelles pièces historiques roumaines 123

D. I. SUCHIANU — Le Hachereau 127

YVONNE HASAN — Carnet de beaux-arts 129

SEVER TIPEI — Réflexions sur l'art de l'interprète 131

✦ **Nouvelles de l'édition**

✦ **Nos collaborateurs**

XXIVe ANNÉE No 2 1970

ION JALEA:
Prométhée

Le Prolétaire des dieux

par **D. PANAÎTESCU-PERPESSICIUS**
de l'Académie

Irina Mavrodin, jeune professeur roumain, que je prie de bien vouloir accepter les hommages de l'inconnu que je suis, a été heureusement inspirée lorsqu'elle a offert aux Editions de littérature universelle de Bucarest la traduction de l'essai *le Mythe de Sisyphe* d'Albert Camus. Par sa traduction, par ses notes ainsi que par son excellente introduction qui traite des problèmes de la philosophie de Camus en ce qui concerne les aspects de l'absurde de l'existence humaine, sans pour cela oublier la subtilité des paradoxes et des jugements camusiens, l'édition roumaine du *Mythe de Sisyphe* est l'une des lectures les plus généreuses polarisant l'intérêt de l'homme de goût ainsi que de l'amateur de littérature. Une œuvre lourde de suggestions et de méditations. Loin de nous l'idée de commenter les essais brillants de Camus ou cette traduction excellente. D'autant plus que les tentations nous guettent de toutes parts. Notre propos est plus modeste. Il a pour point de départ les idées suggérées depuis longtemps, et surtout à l'occasion du 80e anniversaire de la mort de Mihaï Eminescu, par l'un des essais de Camus qui donne d'ailleurs son titre au volume.

« Les mythes sont faits pour que l'imagination les anime » écrit Camus dans son essai tandis qu'il passe en revue les traditions qui ont porté Sisyphe aux enfers, à son supplice sans espoir et avant de passer à l'interprétation (c'est-à-dire à la réanimation) du mythe, forgée par son admirable imagination. Soit que selon la tradition homérique il eût livré quelques secrets des dieux, soit qu'il eût enchaîné la mort plutonienne tout comme Ivan Turbincă, le célèbre héros de Ion Creangă, ou

bien que retourné sur la terre pour châtier sa femme il eût refusé de revenir aux enfers et eût été saisi au collet par Mercure afin d'être ramené de force à son tourment, ce qui est sûr c'est qu'aujourd'hui encore Sisyphe se trouve dans l'empire des ombres, poussant le rocher rebelle jusqu'au sommet de la montagne. Et que la pierre continue toujours de dévaler vers les abîmes.

Ingénieuse et surtout attrayante est la modalité choisie par Camus pour dépeindre le destin de Sisyphe, qui de condamné devient par la conscience le maître de son châtiment et cela grâce au « mépris ». L'auteur le mentionnait déjà dans un judicieux aphorisme : « Il n'est pas de destin qui ne se surmonte par le mépris ». Et lorsque au bout de paradoxes, l'un plus brillant que l'autre, on arrive à la conclusion apparemment contradictoire : « Il faut imaginer Sisyphe heureux », on est pleinement d'accord. « Mais Sisyphe — écrit Camus à la fin de son essai — enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux. »

Au fond il faut envisager les choses de cette manière et la lutte vers les sommets constitue l'un des buts supérieurs de la vie. Car, tout compte fait, que sont les générations qui se succèdent l'une l'autre, cette perpetuelle «course des flambeaux» qui, à l'instar de Lucrèce, « se passent le flambeau de la vie » *(Et, quasi cursores, vitai lampada tradunt)* sinon autant de sisyphes qui soulèvent la pierre rebelle jusqu'au sommet de la montagne d'où elle dévale, suivis par une autre génération qui devra la remonter pour qu'elle quitte à nouveau les sommets? Et ainsi de suite tout au long de l'histoire, pour l'éternité. Voir dans tout cela un acte de défaitisme serait faire fausse route. Accepter la vie, même comme un fardeau, ce qu'elle est parfois, n'est pas si facile. Et ce passage d'une génération à l'autre marque quelque chose de plus, que la technologie moderne accroît sans cesse, ainsi que l'évolution de l'humanité l'a pleinement démontré. L'époque contemporaine, celle des cosmonautes, en est la preuve. Selon la fantaisie de Musset la lune devait être tout au plus un simple point sur un i. Qui eût pu imaginer qu'un jour viendrait où l'homme poserait le pied du vainqueur sur les cratères lunaires? Aura-t-il rencontré l'Homme de la Lune qui depuis toujours hante la mythologie populaire? Lui aura-t-il récité l'admirable « Ballade à la Lune » du poète Horia Furtună, ce Rostand de la lyrique roumaine, doublé d'un philosophe? Ou peut-être aura-t-il réédité les accords graves chargés de l'omniprésence de Mihaï Eminescu du poème « Lune, toi, reine des mers. . . »? Et tout cela à supposer que les astronautes trouvent le temps de lire des poésies et non pas seulement la Bible, pressés qu'ils sont de visiter dans les décennies à venir ces fameux canaux, les hypothétiques Martiens, ainsi que ce jardin des Hespérides, de son vrai nom Vénus.

Je me suis rappelé Sisyphe et son tourment inextinguible il y a plus d'un an alors que commençait la commémoration du 80e anniversaire de la mort de Mihaï Eminescu. Camus nommait Sisyphe « le prolétaire des dieux », et l'allusion sociale est évidente. Mais il est difficile d'imaginer une plus malheureuse victime du destin que l'auteur du poème *Fleur bleue*. Il est vrai que les satisfactions de la création lyrique, les méditations politiques et même les déchirements du cœur, ses mélancolies, ont largement suppléé toutes ces misères que le Pauvre Dionis, héros du roman d'Eminescu, a enfermé, comme dans un breloque d'argent, dans cette formule de « poésie-pauvreté ». Mais le poète qui créa le chant roumain, et qui marqua l'ère d'une époque, a vécu seulement pour sa poésie. Les nombreux cahiers qu'il a laissés, les milliers de formules qu'il essaya avant de sertir le mot dans la monture de la chanson finie, sont la preuve que le poète d'*Hypérion* et des innombrables variations sur un même thème de *J'ai ce désir encor* fut un Sisyphe de la création ayant la conscience de son châtiment, et qui s'y résignait. On n'a pas encore des statistiques systématiques pour chacun de ses poèmes qui montrent clairement comment une forme engendre l'autre, le procès rationnel ou sensoriel qui préside à la sélection de telle ou telle variante, les lentilles qui filtrent le poème et l'introduisent dans son moule de bronze, ce poème qui nous a toujours ébloui. Ce jour viendra sûrement. Le jour des cerveaux électroniques qui déchiffrent le mystère et nous communiquent quelle est la part du hasard et celle de la raison dans ce processus de création. Prenons pour exemple le poème avec lequel se confond son destin même : l'*Hypérion*. Exemple d'autant plus éloquent qu'il frise l'évidence. On connaît la fin de la première strophe du poème : « A fost odată ca-n povești / A fost ca niciodată / Din rude mari, împărătești / O prea frumoasă fată » (Il y avait une fois, / Comme dans les contes, / Une trop belle enfant / Issue de grands rois). Or ce dernier vers roumain a eu neuf variantes, l'une plus recherchée que l'autre, comme suit : « Un ghiocel de fată ; O mult frumoasă fată ; Un lăstărel de fată ; Un gangure de fată ; Un soi frumos de fată ; O pasăre de fată ; Un giuvaer de fată ; Un cănăraș de fată ; O dalie de fată», la jeune fille étant tour à tour « Fraîche comme le perce-neige ; Très belle enfant ; Une jeune pousse ; Un loriot ; Une belle pâte ; Un oisillon ; Un vrai bijou ; Un canari ; Un dahlia ». Et à nous de conclure autrefois : « Il faut reconnaître que l'ultime forme (« O prea frumoasă fată ; Une trop belle enfant ») du texte définitif, improvisée au crayon à la dernière minute est, par sa simplicité sans recherche, la plus réussie. Et on trouve partout cette griffe du lion. Souvenez-vous que chacune des neuf variantes a rimé à son tour avec le deuxième vers, qu'elle a été élevée sur le trône, puis roulée vers les abîmes, et que toutes les neuf ont subi le même sort ; multipliez l'opération pour les milliers de variantes qui gisent de long en large dans ce labyrinthe qu'est le manuscrit d'Eminescu — et l'image de Sisyphe, « le prolétaire » de la création d'art, s'impose d'elle-même. La lutte vers les sommets — dit Camus — vers l'achèvement, suffit à remplir un cœur d'homme.

. . . Et la méditation peut se poursuivre.

লা

Parvenu à la maturité lyrique, ŞTEFAN POPESCU fut signalé dès ses débuts, il y a trente ans de cela, par la plupart des critiques roumains qui, partant de points de vues différents, voyaient en lui un poète plein de vitalité attaché par tempérament à certains thèmes. Attiré par l'essence des choses, le poète lutte avec leur structure en un affrontement sans fin, qui retient l'attention. La variété des éléments qu'il aborde impose la forme du discours adopté, jusqu'au mépris du climat où prend corps l'atmosphère du vers, jusqu'à une « antiforme » variable, où le seul élément constant est la sobre figure du poète lui-même, décidé à gagner l'impossible gageure. En ce sens, l'œuvre de Ştefan Popescu parcourt les étapes d'un long chemin, dépourvu de bonds spectaculaires, mais chargé d'incontestables accumulations alluvionnaires, du milieu desquelles il renaît intact, entier, sur les barricades où se décide le sort de l'homme. Enclin à la forme cyclique et à l'inspiration symphonique, le poète aborde aussi avec jovialité et optimisme, les thèmes d'importance moindre, auxquels il confère une dignité nouvelle, tout comme il applique une teinte familière, positive, aux problèmes plus vastes. C'est un moraliste de l'évidence cosmique et un partisan de l'homme, sans prédisposition particulière pour le doute, vivant euphoriquement sur le sol natal, « réconcilié » avec soi-même, mais aussi pleinement conscient de ses responsabilités. Profondément imprégné par les valeurs universelles, Ştefan Popescu en fait mention dans ses vers — où se retrouvent des références à Montaigne, Shakespeare, Goethe — dans une tonalité libre, conceptuelle. Se dispensant de la rime et du rythme, alimentant par intermittences le fluide intérieur du vers, serein et sincère, chaleureux et généreux, le poète réussit à vaincre la méfiance du lecteur, poursuivant, inébranlable, ses interférences avec les réalités immédiates.

DAN LAURENŢIU est une voix jeune et bien timbrée dans le concert de la poésie lyrique roumaine actuelle. A la recherche d'une note propre, d'une synthèse personnelle, le poète procède avec précision au dépouillement de tout élément susceptible d'alourdir la facture du poème, et qu'il brise comme des cristaux, pour se situer dans la sphère d'un espace où les mots recréent le monde, dans un rapport ambigu avec le temps. C'est, d'ailleurs, le choix fait par plusieurs jeunes poètes, dont il se différencie en ce qu'il se refuse à prendre le ton de l'oracle pour adopter une économie réelle, caractéristique de ses « télégrammes » lyriques, adressés à l'homme universel qui représente la structure à laquelle il souhaite parvenir. Libéré des risques de la cartothèque lyrique où les symboles deviennent de simples majuscules et le geste poétique une monnaie d'échange, le poète « stratifie » ses couches successives, celles qui transforment la clameur, la voix intérieure, en un retentissement sismique. Sa poésie, fortement dominée par l'élément émotif, oscille entre la note archaïque et la note raffinée, d'où une scission délibérée, en accord avec le ton segmenté de l'émission lyrique et une variété marquée de l'inspiration.

CONSTANTIN ABĂLUŢĂ est un poète des choses, qu'il insère, non sans mystère, dans le cosmos humain, par des translations et des mutations brusques. Apparemment impénétrable, hostile à l'extériorisation, indifférent aux discours poétiques, partisan des déguisements superposés, le poète cultive avec volupté le verbe pauvre et isolé, exhibant sa nudité, crayonnant une mythologie qui lui est propre, d'apparence humble, mais au fond revendicative, orgueilleuse, verbeuse même et, paradoxalement, protéique. Poète des soliloques, Constantin Abăluţă connaît les ressources et les vertus intimes du vers blanc, son économie réelle, au moyen de laquelle il consigne les cadences de l'homme moderne. Son vers est le résultat d'une vision plastique discontinue, sur des plans séparés, qui, en général, n'admet pas une succession et un ordre mécaniques. Lorsque ces plans oscillants prennent une forme précise, comme dans « La mort du dieu », l'effet est considérable et, d'une certaine manière, classique. Traducteur de Dylan Thomas et de Wallace Stevens, Constantin Abăluţă — qui est aussi un architecte et un dessinateur de talent — milite au fond pour un nouveau constructivisme, renversé et équilibré excentriquement. La réserve du poète n'est qu'apparente; il peut nous faire la surprise de se révéler, à l'heure des réalisations définitives, un élégiaque.

BARBU CIOCULESCU

← Dessin de MATTHIS TEUTSCH

ŞTEFAN POPESCU

Autres seuils

4.

Je baise le seuil que j'ai franchi en entrant dans la vie,
celui d'où je me mis en route
comme chaque matin.

Combien des fois j'ai trébuché. Je me suis redressé
et me dresserai même lorsque je serai mort,
comme s'il me fallait affronter encor un seuil.

Lequel devrait m'être le plus doux :
le seuil d'où j'ai bondi,
ceux qui m'attendent toujours?
Le premier, le tout dernier...

Je m'égare : quel a été le premier,
lequel sera l'ultime?

Je baise le seuil que maintenant j'ai devant moi.

En français par TISA BĂDULESCU

La Fenêtre

Le vaste ciel d'azur point n'arrête nos regards
et les prairies de rêve ne tiennent qu'ainsi dans les réalités.
Ouverts sur la vie, les yeux trouvent dans la poussière des idées
de diamant dur pour couper
la lumière de la fenêtre du savoir propice à tous.

Seuls chacun, et pourtant ensemble, ô combien :
vous mêlés aux foules qui apprennent,
nous mêlés à ceux qui sont las
le front et la plume appuyés à la pensée,
parachevons ensemble le spectacle du monde
avec les couleurs des enseignements
que l'histoire a charriés dans son onde
ainsi qu'un fertile limon.

Dans l'embrasure de la fenêtre grande ouverte sur le monde,
nous reposons notre esprit pour les besoins immédiats,
pour les commandements de la vie des foules affamées
des récoltes des automnes riches de fruits,
des longues, incessantes moissons
des chercheurs inlassables, dans les laboratoires et parmi les livres.

Le vaste ciel d'azur émerge non point de la légende,
mais de la connaissance de ce qui, hier, était simplement présumé.
Les fenêtres s'ouvrent toutes grandes
laissant pénétrer en nous d'immenses paysages
à l'ozone pur, baignant nos fronts,
aux cimes neigeuses voguant sur la mer de nuages,
cohortes innombrables, vers le havre des accomplissements.

1945

A la vie

a

Epis de lait sont tes doigts et ta langue, ô vie !
Oranges et rayons de miel sont tes seins et ton cœur, ô vie !
Tes gencives font lever des arômes du Sud, ô vie !

Tes appels, ô vie,
me font oublier la petitesse
et les mesquines mailles des choses sans importance.

J'éprouve la joie des arbres
qui point ne lisent et point ne se promènent;
de l'eau
qui point ne parle et point ne procrée;
de la pierre
qui ne sait qu'être et rester,
qui point ne s'étonne
point ne pleure et point ne soupire.

b

Ma religion est la vie.
Je m'incline devant ce qui arrivera demain
à moi et autour de moi.

J'aime les descentes
et surtout la tempe de la montée.
J'écoute la symphonie des bruits,
le crissement des herbes,
le mugissement des vents
déchaînés par les cymbales des steppes.

J'ai la manie de vouloir ce que d'autres n'ont point voulu,
je me suis accoutumé à vouloir pour les âmes
la paix des grandes étendues,
la paix des airs immobiles,
la paix du ciel vaste, haut et serein.

En français par AUREL GEORGE BOEŞTEANU

DAN LAURENŢIU

Les Nuages

Lorsque la haute étoile va tomber
cette nuit les instincts seront clairs
et les nues pleines de ténèbres
riront sur le rivage des roseaux

cloches fatalité silence
quelle paupière bleue du ciel
qui descend
sur les yeux ouverts dans la terre

et s'il y a l'apothéose seulement
de ce lendemain
que j'attends vers les vêpres
sans regret sans regrets

et si l'éclair
est la main tendue
qui demande pardon
devant le ciel frissonnant sous l'arc-en-ciel des pluies

alors moi aveuglé par la clarté totale
je chante du milieu des ténèbres.

Et le rire du roseau fêtera
le regret du jour qui s'en va.

En français par MIHAÏ UNGUREANU

CONSTANTIN ABĂLUȚĂ

Mort du dieu

Aux matins gris de novembre
le lac semble une cuiller abandonnée.
On ne sait comment la relever, en face du ciel
on est humble et la cuiller d'argent
est celle d'un dieu peut-être dont la vue nous échappe
bien que l'éther abrite son tombeau
ses lauriers et domestiques pêle-mêle.
Comment aura-t-il oublié de rendre invisible
et sa cuiller d'argent.
Il mange avec quoi
personne ne le sait moi seul je passe
au bord du lac et jette ça et là dans l'eau
des pierres rudes sans couleur
et je m'essuie les lèvres en cachette comme si l'envie me prend
de repousser une soif trop rêvée
et je fais résonner mes pas perdus, les fais marcher encor
sur la glaise froide et je voudrais crier
je voudrais crier
je voudrais crier
une fois
sous le ciel noir tel l'œil d'un mort.

En français par TISA BĂDULESCU

I. P E L T Z

La Drôle de vie, pas toujours drôle du nommé Stan

(Fragments)

I

Evadé de la légende, il entrait, obscur, dans la vie.

Petit commis, il avait glané de-ci, de-là une poignée de mots et une douzaine d'images. Il avait la vigueur d'un caractère en béton; ses souliers étaient pourvus de semelles de caoutchouc et son cou d'une lavallière.

L'idée lui vint brusquement par un beau soir d'automne à l'heure du crépuscule. Il regardait justement, en attendant le tram, comment la légion des individus gros et gras, sages et cossus, se prélassaient dans des limousines fastueuses et des fiacres de dimensions irréelles.

C'étaient les députés dont les noms circulaient sur le marché, tels les billets de banque, personnages influents, que lui, malheureuse victime du destin, redoutait, les imaginant haut perchés sur les degrés que seuls les oints du Seigneur pouvaient gravir.

Petit, écrasé par l'insignifiance des milliards de «Stan» qu'il portait comme un fardeau sur ses épaules et dans les abîmes des tréfonds de son âme, il n'eût pas osé lever le regard même un instant sur les marionnettes ayant des yeux, une moustache et un faux-col empesé, si du ciel limoneux la pluie ne s'était mise à tomber.

Circonspect à l'égard de son corps, réfractaire aux épreuves, inquiet du sort du chapeau acheté après bien des calculs laborieux, et de ses souliers qu'il considérait comme des bijoux à lacets, Stan se mit à la recherche de l'abri béni. C'est alors que l'éclair de son regard pointa sur le melon de l'individu vautré dans une posture ridicule au fond d'une limousine, qui s'arrêta comme par magie.

Stan, pétrifié, les yeux dans les yeux du grand joujou, difforme et écœurant, éprouva tous les degrés d'une surprise mortelle. Il frissonnait comme si son corps tout entier venait de recevoir une décharge électrique. Sa tête devint de plomb. Dans la limousine, le corps, rebondi, se pencha par la portière.

— Stan!

— C'est bien moi!

Ils s'embrassèrent. Dans la voiture, la glace les séparait de la plèbe.

Mille pensées s'agitaient dans l'esprit de Stan.

— Et... elle est à toi, la voiture?

— Mais oui... à moi.

— T'en as, de la veine!

— En effet, j'ai eu de la veine.

Le petit commis pensa: «Il s'appelle Stan, comme moi!»

— Tu as donc fait fortune? (La question frémissait sur les lèvres fiévreuses de l'homme, encore piéton un instant avant.)

— Si j'ai fait fortune? il eut un large sourire: Oh, oui: Je possède des immeubles, et des terres, et des vignobles, et des femmes, et des gosses! Mes murs sont couverts de tableaux de prix. Et j'ai aussi des maisons de campagne pour l'été et des chalets pour l'hiver. Quand l'envie m'en prend, je commande une tranche d'Italie en compartiment de chemin de fer ou en wagon-lit, Stan! Si je m'ennuie, je fais changer la toiture de mon palais: je lui fais donner soit des tons d'émeraude, soit des scintillements de cuivre ou d'or, selon mon humeur du moment.

— Et comment as-tu fait pour en arriver là?

Ces mots retentirent comme un soupir ou comme une imploration.

L'autre s'esclaffa.

— Tout ce qu'il y a de plus simple! Et se mettant à effeuiller l'agenda des jours passés:

— Tu te rappelles qu'au collège nous formions la légion des plus humbles, la légion des obscurs, des opprimés. Nous ne vivions tous que pour un seul — l'as de la classe. Qui se souciait de nous, de notre âme? Nul sourire pour nos yeux. Pour notre corps, nulle jouissance. Je m'appelais Stan. Toi aussi tu t'appelais Stan. On nous appelait «Stan». Des anonymes. Fourrés dans le même océan de l'inconnu. Me croiras-tu? Mais déjà alors palpitaient en moi les élans de la délivrance. J'étais comme vous, les vrais! Mais au-dedans de moi bouillonnait la colère. Il fallait que je m'élève, il me fallait crier au monde que de nos rangs pouvaient aussi sortir des aigles. Et nous promenions sur les étendues, créées par Dieu, des yeux purs ou troubles, rusés ou ternes, telles les ombres de l'automne. Nous pouvions émettre, nous aussi, les bruits de la cognée ou le roucoulement de la tourterelle, les sons du marteau contre l'enclume, ou bien le murmure du ruisseau dans les printemps vierges, le bruissement de la forêt ou les sons de l'orgue. Pourquoi alors un dieu unique et tout le reste des poux? Sorti du lycée, j'entrai à l'université. Même son de cloche! J'y retrouvais mes frères, humbles et patients. Un seul était sorti des rangs — arrogant, conquérant, levant haut le bras, au-dessus de notre monde douloureusement courbé. Il ne s'appelait pas Stan! Mais il aurait pu s'appeler Stan! Il avait la même démarche que nous, parlait comme nous, riait comme nous; était affligé d'une myopie tenace, dont nous nous amusions comme d'un film drôle. Alors?... Avocat, au barreau, je gravis chaque jour le même calvaire: que de Stan, mon Dieu, la serviette sous le bras, pâles, silencieux, une nuée de frères pareils à nous, asservis par les besoins et vaincus par tous leurs espoirs morts. Je les ai vus courir après un bout de pain et je n'ai pas soufflé mot. Mais la pensée de m'évader, de sortir de l'anonymat montait en moi et brouillait mon esprit. «Je serai, moi aussi, quelqu'un! me suis-je dit. Plus de Stan!» «Il ne faut pas m'en vouloir, Stan!» Et je me suis mis à l'ouvrage. Tu comprends? J'ai commencé! Mot lourd de conséquences, étourdissant pour la famille fraternelle de badauds et d'empotés, exaspérants jusqu'à la mort! Cela a, cependant, été facile. Je ne me doutais même pas à quel point cela pouvait être facile. Parce que — tu n'auras pas de mal à le comprendre quand je t'aurais dit que je me suis trouvé soudain être un adhérent — à la vie, à la mort — du parti politique auquel appartenait le parrain de ma femme... Je prenais la parole à toutes les réunions. Certes, dans les faubourgs. Au centre, ma place était parmi les auditeurs, parmi mes frères Stan, dans la foule de ceux qui voient et sourient sur commande. Je parlais avec feu, d'une voix douloureuse. Au début, mes frères voulurent m'en empêcher. Ils ricanaient ou bien, doucereux, m'accueillaient par ces mots: «Quoi, tu veux à nouveau nous «assommer»? Tu ferais mieux de te tenir bien sagement dans ton coin et d'écouter!» «Laisse tomber!» Et cela, chaque fois, dans l'espoir que je finirais par me lasser. Mais j'avais sous mon habit les atouts de la volonté. Je sentais brûler en moi les défaites de mes frères des temps passés. Je voulais briser l'écorce qui étouffait mon être, m'élever comme une statue au-dessus

de la foule, au-dessus des têtes, des hauts-de-forme, des sourcils, des mentons, des calvities, monter jusqu'au soleil... J'ai calmé, non sans mal, le dépit de nos frères et, un beau jour, voilà que le chef me dit familièrement, me pinçant le menton: «Si quelque occasion se présente, ne manquez pas de recourir à moi !» Et l'occasion s'est présentée: une grosse fourniture d'armes et ensuite une autre de viande fumée. J'en suis sorti millionnaire et député. En d'autres termes, je suis l'élu de cinq cent mille lei ! Ou, pour mieux dire, le porte-parole de la nation. Quelqu'un, quoi !

Pendant ce temps, le petit commis imprimait dans sa mémoire, les pupilles agrandies, la rue, la pluie et la tête du possesseur de la limousine: Stan tout craché, le même visage que le sien à lui, un miroir quelque peu dépoli par le temps, où il retrouvait son propre regard, son nez, sa cravate.

«Quelqu'un !»

Et il se mit à le disséquer.

Tête en gousse d'ail, un regard trempé dans l'eau de roses, un pantalon pareil à celui que portent des millions d'êtres quelconques à travers le globe... Et son langage ? — le même, aussi.

«Quelqu'un !»

Ce mot, il l'avait entendu jusqu'à en avoir la nausée. Et la construction du corps humain est vieille comme le monde. «Pareil à moi, pareil à nous, à nous tous, ses frères, tel il était celui-là aussi ! Alors ?»

Le petit commis s'efforçait de ne pas laisser transparaître ses sentiments. Il les enferma en lui-même et scella ses lèvres.

Stan, propriétaire, député et «quelqu'un», se tut aussi, accablé par l'émotion de son camarade.

Un silence pesant s'établit dans l'espace parfumé de la voiture...

II

L'auto pénétra dans un parc digne du maharadjah le plus fastueux: le parc de Sa Grandeur.

Le soir y prenait des aspects de kermesse vénitienne, sous la domination des grands ducs, bruns, tout cousus d'or et à l'air fatal. On n'avait qu'à tendre les bras pour les voir s'emplir de roses et de colombes.

Devant l'escalier du palais surgirent, sortis de terre, deux valets de pied — comme dans une séquence de film à grand spectacle, américain. L'un haut comme trois pommes. l'autre touchant aux cieux. Raides et anémiques, leurs mouvements partaient du ventre. Chacun de leurs gestes suggérait la douleur, chaque syllabe — la contrainte, chaque pas — l'insulte.

Le petit commis revint à lui. Le vent claquait sur ses joues lustrées. Il avala l'air à grandes goulées.

— Regarde, ça, c'est mon palais d'automne !

L'autre regarda comme à travers un voile épais.

Murs, glaces, serviteurs — mis en branle, s'enfonçaient dans le front brûlant du blême spectateur, dans ses yeux hallucinés.

Ils se quittèrent au moment où, dans la ville, commence le chassé-croisé du blanc et du gris, de la nuit qui expire et du matin triomphant, devant les fenêtres basses et sur les lits miséreux.

Le petit commis demanda:

— Y a-t-il beaucoup des nôtres à la Chambre ?

L'autre eut un sourire doucereux:

— Mais naturellement ! Ce sont les mêmes qu'à l'école, qu'au barreau, qu'au café. C'est nous qui formons la foule qui vote, qui applaudit, qui gueule !

Stan écoutait et les scintillements d'une gaieté nouvelle passaient dans ses yeux.

— Donc, encore et toujours des Stan !

Ils s'embrassèrent.

Chez lui, sur son canapé boiteux, sous une couverture rongée aux mites, dans sa chambre glacée, le petit commis eut une pensée heureuse:

«L'imbécile! Et il se croit «quelqu'un»!... Tout comme les autres, comme tous les autres, il trompe son ennui! Il est resté le même Stan! Stan tout court!

Son histoire est pour moi stimulante. Parce que moi je veux broyer les montagnes et briser les chaînes. Moi, mes frères de partout, moi je chanterai le triomphe de Stan vainqueur. De mon poing de fer je démolirai la légende. Il n'y a plus de Stan humble qui ravale ses mots et son rêve. Fini tout cela! Je mettrai une croix sur le désespoir, sur le lit branlant et la couverture rongée aux mites. Je veux sortir de ce trou anonyme. J'imaginerai des châteaux de sable et de boue, j'élèverai des palais avec de l'argile et du vent. Ma route en sera parsemée. Des sentiers tout neufs ouvriront des paysages inconnus devant le regard blasé des gens de demain. Des sortilèges inconnus exciteront les sens blasés. Moi, Stan Un Tel, j'accueillerai, les bras ouverts, le soleil sur mon balcon coulé dans de l'or.

Moi, Stan Un Tel, je servirai d'exemple, de guide, de phare. C'est pour ma gloire que trimeront ceux qui, jusqu'ici, étaient mes frères — les nombreux, les sots. Et peut-être — qui sait? — est-ce pour m'assurer l'immortalité que mourront les misérables, les gueux, les pouilleux, les vers de terre...»

Et le petit commis s'endormit, plein d'amertume, sa main droite étendue dans un geste grotesque sur la couverture, sa jambe rhumatisante recroquevillée. Sommeil lourd, traversé de rêves se prolongeant dans les douleurs matinales. Sueurs trempant des élans jaillis avant que les yeux se ferment, et troublant des jointures rouillées. Le poète inventerait des drames endeuillés dans cette vie simple comme les godillots du paysan. Ou bien il sonderait, sous une forme littéraire, les consciences... Avec une histoire longuement imaginée. Avec des lampadaires colorés, au fort de la nuit, près d'une ribambelle d'enfants. Tableau de famille honorable où les distances s'allongent entre l'heure vécue dans les ténèbres et l'amertume de l'anonymat et les instants offerts par le rêve nocturne... Sortant ostensiblement son mouchoir de dentelle, il arracherait des larmes de circonstance aux dames patronnesses.

Mais la vie rejette l'image toute faite. Stan dort, donc, mal et ses rêves sont interrompus à mi-chemin, devenant, au réveil, maux de tête et de reins.

III

Le voici, par un printemps chatoyant, marchand de lapins et fabricant de savon inoffensif. Il est riche, bedonnant, solennel, change fréquemment de costume et il est sensible aux variations de température. Il peut se coiffer, selon son bon plaisir, d'un chapeau gris ou d'un noir d'encre, d'un bonnet d'astrakan ou d'un béret basque.

Il est triomphant, martial, saturé de longues distances parcourues sur des lits mouvants. Boulevards, cabarets, midinettes, danseuses, femmes du monde et du demi-monde, toutes, il les connaît toutes. Il a absorbé toutes les délices nocturnes, à satiété. Il a connu tous les plaisirs. Grâce à son or, jeté avec la désinvolture d'un roi assyrien, trois épouses d'une pureté biblique ont abandonné leur foyer, leurs enfants et leur cuisine.

Il est riche.

Sa fabrique grandit vertigineusement et de façon menaçante.

Les lapins de même.

Stan jette sur la foule des regards léonins, comme les fauves représentés dans les manuels scolaires de zoologie.

Il a percé. Ses frères finissent leurs jours obscurément dans des ministères et des boutiques. Certains blanchissent à la même table pauvre, avec, tout autour, une nuée de gamins chétifs, une femme, étrange capitaine en robe graisseuse, aux cheveux en désordre, décharnée et maussade. Accomplissant, depuis des années, le même trajet — de la maison au lieu de leur travail et de là à la maison, sans surprises. Un seul événement est susceptible de rompre cette monotonie: la mort. Ses frères ignorent l'ivresse des distances qui changent dix fois par mois, des ciels sur commande, des eaux pour tous les goûts, des gens pour contenter tous les capri-

ces: aujourd'hui au Sahara, demain dans une couchette de pullman roulant vers la Cité éternelle, un été à l'un des bouts du continent, un autre au cœur d'une ville américaine. Ses frères ne savent pas lire les mystères de la vie dans les pages bleues du ciel et non plus se relaxer dans les blancheurs polaires.

Lui — lui seul — s'est détaché de la foule.

Il est riche.

Mais avec le temps le succès devient chose fastidieuse. Le cancer du doute s'étend, devient immense, sur l'épiderme de l'âme torturée. Stan a fini par comprendre que, fabricant de savon et marchand de lapins — bedonnant, cousu d'or, ayant des femmes à gogo, il n'avait pas réalisé son rêve. Son copain, le député, avait gravi les mêmes cimes. Et combien comme lui! Que de fabricants de savon et de marchands de lapins! Que de richards, de gras, de solennels, pourvus de femmes, d'enfants, de chiens doberman!

Et, massant sa chair, il pressa l'abcès.

Il renonça à tout ce qui était personnel et inédit dans le domaine industriel et commercial.

Il devint propriétaire d'écuries de courses, avec des chevaux à foison, tous destinés à la gloire, aux miracles, et il fut promu homme du monde.

Il portait, religieusement, des gants — aux mains, sur son âme et aussi dans ses propos. Pour les comprendre, il fallait des aveux: ôtez-moi cette enveloppe de peau, il me faut le sens tout cru.

A la manière qui lui était propre, Stan s'installa au sommet.

Il prenait la pose dans la loge où trônaient des aristocrates effacés, tels les vitres poussiéreuses, et il respirait posément: comme à Paris, parmi les marquis.

Depuis une hauteur de deux mètres, la terre lui apparaissait comme une toile cirée fourmillant de vermisseaux — les hommes. Il avait dans ses yeux des absences finement polies devant le miroir. «Par là sont passées — disaient les pupilles fatiguées — des armées de janissaires. J'étais pacha et poète. Je rêvais avec le geste et vivais le vers, auprès d'Orientales, bien en chair et aux regards où le *pilaf* avait incrusté à jamais son arôme. J'ai été accablé d'ennui. A bas les janissaires, ils sont par trop les mêmes partout et ils ont le nez trop long. J'ai sucé, comme la moelle des huîtres, la vie des empires chauds. Je suis nu et plein de tout.» C'est ainsi que s'achevait la confession des pupilles de ses yeux.

Il avait imprimé à ses gestes des froideurs sibériennes. Il devait dresser une barrière entre son ventre et la masse de chair des autres. Propriétaire d'une écurie de course, les femmes devaient le contempler à travers leur face-à-main, avec une légère frayeur admirative. Parfois, mouillant sa voix d'eau de pluie, il s'adressait à la dame dont la cheville était ceinte d'un bracelet:

— Vous arrive-t-il d'avoir, par instants, le vertige du noir?

La femme levait douloureusement ses sourcils:

— Je ne vous comprends pas...

Stan lui posait une autre question, et le timbre de sa voix avait des sonorités de jazz mexicain.

La femme finissait par éclater de rire:

— Vous êtes un original! Et quel langage!!

Flatté, Stan jetait un regard caressant sur son veston.

Il avait cru un instant que c'en était fait de son anonymat.

Mais sa joie fut de courte durée. Les cancers du doute envahirent cette fois son cerveau. Des diablotins de vif-argent jouèrent dans son crâne. Il pleura d'étonnement devant cette découverte inattendue.

« Toujours Stan! Un Stan sportif, propriétaire d'écuries et d'attitudes, de chevaux, aux vastes fantaisies, possesseur d'immeubles en pierre de taille et de soupirs, confectionnés selon la recette des femmes, mais toujours Stan! Regardez autour de moi: Seigneur, combien y en a-t-il comme moi! Portant un binocle attaché par un cordon doré, ou décorés de la Légion d'horreur de la conjonctivite, vêtus d'un ridicule pantalon maudit ou ayant l'aspect de taureaux bipèdes, bien dressés, Seigneur, combien y en a-t-il comme moi! »

Et Stan enfouit sa tête dans ses mains exagérément parfumées. La tragédie monta, étourdissante, depuis ses pieds jusqu'au sommet de sa tête et alors il se mit à pousser des gémissements.

« Où donc est la nouveauté, où l'originalité, où l'écart, mon pauvre Stan?!

Tu t'amusais des illusions de l'autre Stan, descendant la colline de la Métropolie, député et possesseur d'une limousine, alors que tu attendais le tram? Ses illusions ne sont-elles pas aujourd'hui les tiennes? Toutes semblables? »

Et Stan donna un violent coup de volant à la direction de son existence.

Il était pressé. Pressé de fuir la foule — pur — et d'attirer, paratonnerre en redingote, les regards du vieux monde, tout perplexe, jusqu'aux chevilles et au-delà.

Il devint un armateur redouté, doublé d'un nabab. Ses navires conquéraient les océans, à l'instar des grands capitaines. Des hauteurs, le maître éparpillait des regards de César sur les mers, par-dessus les mers, vers le ciel, et au-delà.

« Je fraierai des chemins jamais battus. J'offrirai à l'humanité, avec une simplicité géniale, d'autres terres, d'autres cieux, d'autres buts! » Voyez, tout cela est à moi et je vous en fais cadeau! » Je changerai de fond en comble la géographie des continents et j'imposerai, par l'esprit et par les mains, un autre univers! Hosanna! Gloire à jamais à l'explorateur miraculeux! Au divin Stan, à celui qui a découvert des mondes nouveaux! »

Et il se mit en route pour chasser les distances.

IV

Les sages, les placides travaillaient leur champ, tout en chantant gaiement sinon avec des imprécations douloureuses lorsque les cieux leur étaient funestes. Ayant accompli leur travail de la journée, ils se nourrissaient, se multipliaient selon la Bible, avant de finir paisiblement sous le bleu du ciel et dans le calme mystérieux et résigné de l'éther. Ils avaient les mêmes aspirations et leur esprit était aussi lisse qu'une lame de parquet.

Dans les villes, un autre monde trimait dans les usines ou dans d'immenses édifices sentant l'essence et l'automne précoce.

Ils rentraient le soir retrouver leur femme et dépenser la petite provision de mots épargnés dans leur jeunesse et qu'ils devaient au soleil, à la vie, à la lune. Nul drame, nul écart. Le monde anonyme aimait et mourait dans une paix égale... Un monde des Stan d'hiver, toujours le même.

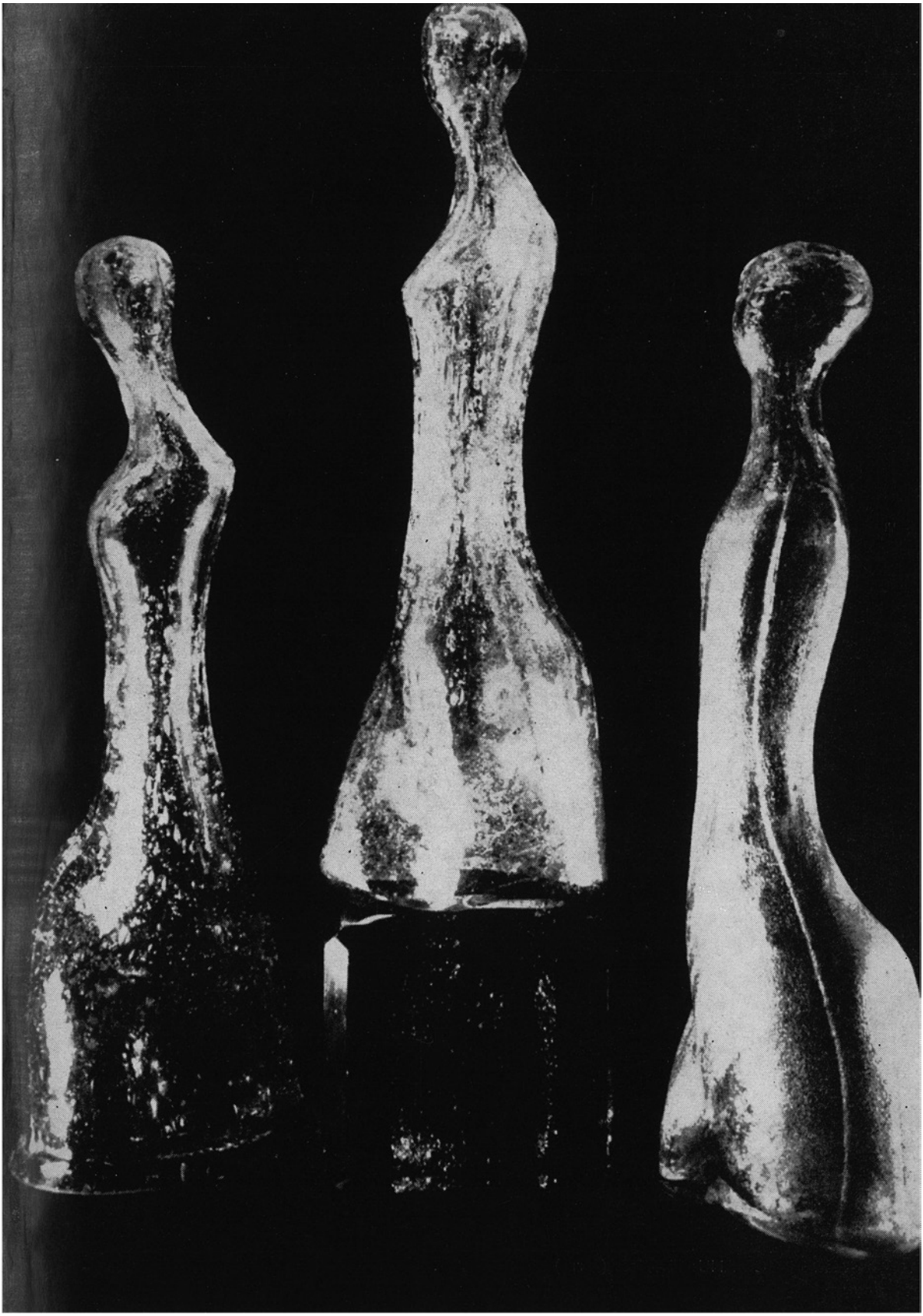
Cependant, lui qui avait la révolte dans le sang, avait inauguré d'autres battements de cœur...

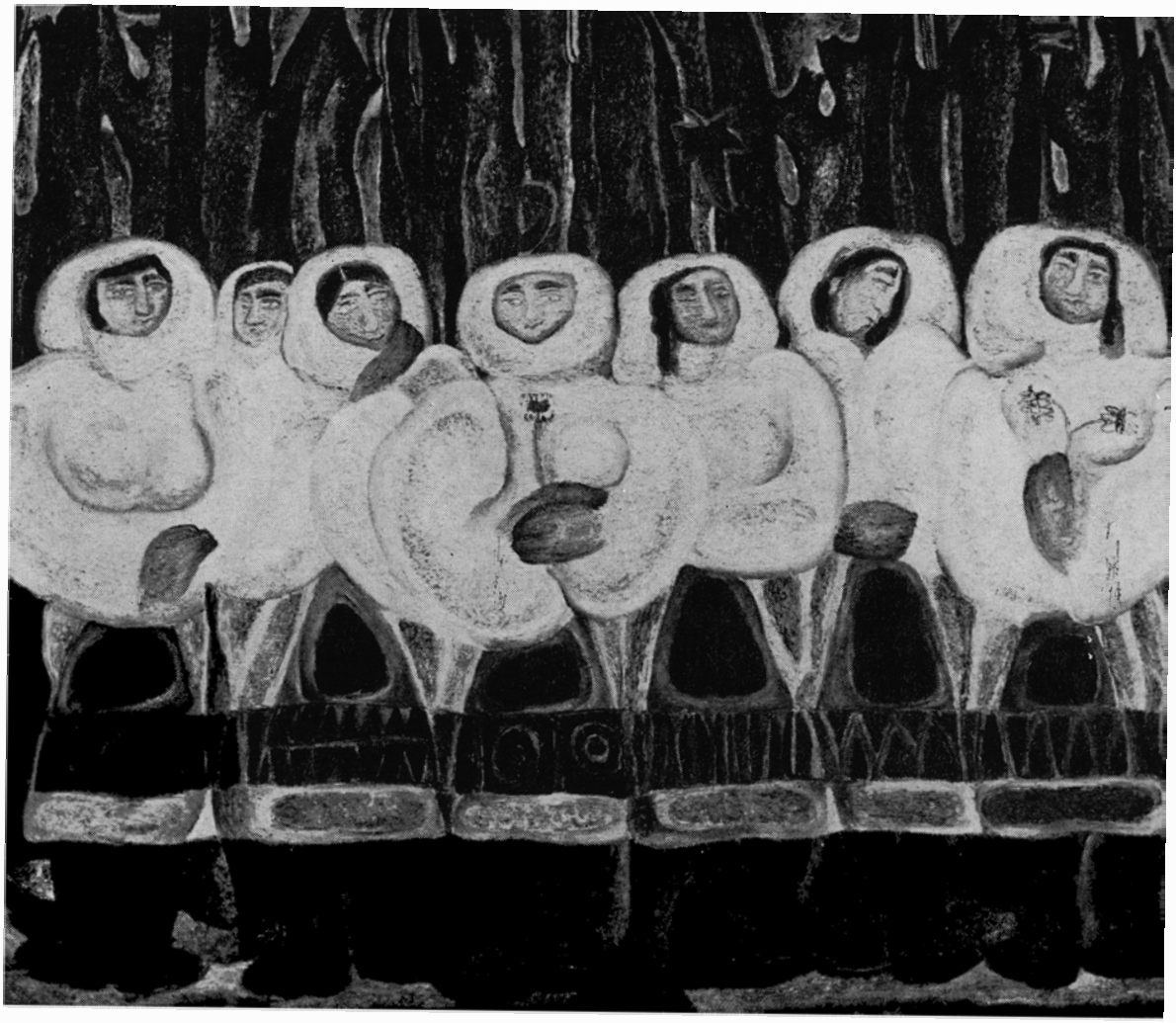
Il allait au-devant du soleil sur les cimes des montagnes et arrosait les fièvres du corps avec l'écume de l'océan. Il gaspillait ses printemps en haut des mâts et courait, ensuite, comme un fou pour les rattraper, après avoir erré de longs mois à travers les contrées, coloriées différemment par la main experte d'un artisan débordant de fantaisie. Il dépensait les automnes dorés des contrées natales et les retrouvait, tout étonné, dans des coins du monde dont il n'avait fait que rêver jusqu'alors. Il y connut des femmes aux cheveux de braise; dans leur chair s'étaient amassés des rubis de nuits sans lune. Et des femmes jaunes, aux cheveux roulés en torsade; leur sang couvait des souvenirs millénaires. Et des femmes rouges, les oreilles, le nez et le menton percés par les stigmates de la première enfance de la terre: elles fixent au compas et imitent le cri rond de l'anneau dans leur narine. Et des femmes tout en ventre: elles ont souffert toutes les maternités et elles ont cependant eu la force de sourire aimablement au photographe et à l'extase nuptiale. Et des femmes construites à partir du nombril: peignez-en les silhouettes au fusain.

Il avait connu des fauves à l'affût, tels qu'il les avait vus, quand il était enfant, dans d'étranges images, et des pierres possédant des vertus humaines, et des désastres déchaînés sous ses yeux éblouis.

Il avait appris la langue des reptiles et des oies sauvages.

Il s'était lié d'amitié avec de joyeux mangeurs de jeunes touristes et de missionnaires. Il savait qu'ils se régalaient surtout de fontanelle à la saumure.





LUCIA IOAN: Paysannes de Căpîlna (huile)

← ZOE BĂÏCOÏANU: Figurines (verre)

Lorsqu'il entrait sous leur tente, leur joie montait jusqu'au fond du ciel embrasé. Les peuplades dévoreuses de chair humaine connaissaient son pas et la couleur de ses yeux et le son de diable déchaîné de son pistolet.

« Grzzzzzz ! »

C'était le premier appel.

Derrière lui, devant, à droite et à gauche, des cohortes s'assemblaient, dociles, de larges sourires sur leurs visages couleur de poix et tout en cicatrices.

Les premiers arrivants envoyaient plus loin, jusqu'au cœur des forêts surgies en même temps que Dieu, la nouvelle que l'hôte était là.

Et ils arrivaient...

Grands, courbés, petits — se faufilant à travers les herbages et les arbres — avides de voir l'impérial visiteur, au bout de quelques heures l'endroit devenait un massif d'ombres d'où montait une buée d'haleines lourdes.

« Grzzzzzz ! »

Dès que toute la tribu était là, avec ses gosses et ses vieux et ses femmes, le grand téméraire commençait à célébrer le rituel inconnu.

— Combien de missionnaires? Combien d'égarés?

La question, prononcée durement, partie des lèvres de l'homme, allait se fixer dans l'échine dorsale des auditeurs. La réponse arrivait comme un repentir:

— Tant!

Et alors suivait la plus pittoresque description de l'événement:

Le jeune porte-parole du Seigneur, les jouvencelles qui raffolaient de la joue tendre des blancs, qu'elles faisaient griller et adoucissaient de jus de bananes — l'avaient mangé hier soir.

Quarante jours durant, elles avaient enduré sa présence d'azur et écouté la musique de sa voix.

Il leur parlait de Dieu comme d'un réceptacle de rêves et de joies.

Et le chef de la tribu, tout en avalant les syllabes de l'harmonieux prêche, se disait: « Il est jeune et grassouillet. Je vais le partager fraternellement avec mes femmes. Les autres auront les os pilés et les pieds ! »

Et le missionnaire qui avait appris leur langue, achevait son prêche d'une voix douce:

— Ne mangez pas de chair humaine! Vous êtes des hommes, vous aussi! Il ne faut pas qu'un homme en mange un autre! L'homme a été fait par Dieu. Il ne faut pas qu'il soit pareil aux bêtes fauves des forêts. Ne tuez pas l'homme parce que Dieu vous punirait! Aimez-vous les uns les autres, noirs et blancs!

Le chef l'écoutait parler tout en léchant — de son énorme langue — ses grosses lèvres.

Au bout d'une quarantaine de jours — il venait justement d'achever, comme d'habitude, son prêche ainsi que l'exhortation connue — quatre bras robustes le clouèrent à un arbre, l'y attachèrent. Lui souriait:

— Braves gens! leur disait-il, la voix tremblante. Que faites-vous donc, braves gens? C'est un vilain jeu! Vous êtes des hommes! Les hommes ne...

Sa tête venait de tomber, fauchée par la hache.

Ils allumèrent un grand feu, le grillèrent et s'en régalèrent dans la nuit remplie des hurlements des lions en chaleur.

L'hôte écoutait, placide.

Après le premier moment de silence, il sortait son pistolet et visait la poitrine de l'homme qui se trouvait à sa droite. Un écroulement, et une autre pause, marquée par la panique de la foule, effondrée, à genoux devant le grand téméraire.

— Quelque touriste?

Le chef de la tribu bégaya:

— Oui, une jeune fille bottée et coiffée d'un chapeau en paille de riz...

— Comment?...

Une autre histoire, simple. Un groupe de nobles anglais, partis à la chasse aux serpents tropicaux, avaient perdu leur boussole. Du haut d'une colline, une centaine d'yeux guettaient... « Des blancs ! » La joie fleurit sur des visages démesurément grands.

Cinquante colosses se précipitèrent en plein champ.

Dans leur fuite, les lords oublièrent une jeune fille qui les accompagnait.

La suite? Relisez l'épisode du jeune missionnaire. Un détail de plus: les gosses de la tribu mangèrent aussi le chapeau de paille de l'Anglaise.

— Il était tellement sucré! expliquait, parmi des cris d'effroi, une mère dont les dents gardaient encore l'odeur de chair humaine.

Le Grand Téméraire promenait des regards satisfaits par-dessus la foule. Il s'éloignait, escorté de plaintes, de rugissements et de cris étranglés.

Ainsi, Stan, armateur, nabab et tourmenté par le démon de la création, promenait en long et en large à travers les continents, une ardeur inassouvie et un ventre bizarrement arrondi.

Il contournait les mers pour découvrir des pics, traversait des plaines, ternes comme des salons de danse, pour dénicher au détour, des forêts. Il levait les voiles sur des eaux claires et tombait sur des vents en folie, quelque part entre des cieux de granit et des océans de coquillages. Il avait bâti des routes, des images, des horizons, facilement et avec une lucidité entière. Mais sans arriver à établir une véritable différence. Stan, armateur... mais il en avait déjà rencontré pas mal de Stan armateurs... Parsemés sur tous les chemins du globe, sur toutes les mers du bon Dieu...

Eux aussi fendaient les flots. Eux aussi suivaient fidèlement l'aire des eaux. Eux aussi tournaient en rond dans le grand large. Mais les terres vierges n'apparaissaient pas et toute peine était vaine, car chaque fois que Stan s'éloignait des routes connues, dans le désir opiniâtre de repaître son esprit de l'aventure, son estomac déviait de ses fonctions préétablies: la purge! Et il fallait reprendre la vieille route.

Stan se sentait vaincu par ses boyaux, puis par la conspiration de son foie et de ses reins. Les tentatives de l'emporter sur les eaux avaient eu — c'est drôle! — pour conséquence la défection de ses organes nobles.

Il se dit: « Les puissances des ténèbres s'opposent, certainement, à la jeunesse et à l'élan! »

Et il alla prendre des bains de mer pour fortifier ses boyaux et, pour ses reins, il fit, bourgeoisement, une cure d'eau saumâtre.

« J'aurai le dessus! »

Et il repartait pour des endroits remplis de brouillards où tout est dans le même état que lors de la création du monde.

Mais les démons abdominaux stoppaient son élan. Et Stan vit avec horreur, en même temps que ses cheveux grisonnants, l'inanité de ses efforts.

Stan, armateur... que de Stan armateurs, Seigneur, sous ce ciel de mauvais tabac, sur ces eaux éternelles!

Où sont-ils les chemins non battus, les contrées créées dans les commencements?

Stan écrivit en gros caractères au tableau de sa vie l'hymne douloureux du renoncement.

V

Ses inquiétudes ne lui permettaient pas le travail simple et la joie d'une heure dans les bras d'une femme, ou, dans son vignoble, devant un verre de vin. Anonyme, mais poussé par la fringale de la nouveauté, Stan visait à réhabiliter le banal et à le transformer en flammes de cuivre ou en cathédrale écroulée et ressuscitée dans un bruit de tonnerre.

Pressé, après avoir rejeté, comme une pomme pourrie, sa marotte des rivages étranges, Stan aborda un autre domaine qui l'agaçait comme une plaie. Il devint donc propriétaire d'un cirque, acrobate de la mort et jongleur de rêves. Le métier comportait nombre de tours pleins de surprises. Il pouvait fasciner l'imagination médiocre des dames sérieuses, mères de famille, il exaspérait les nerfs des barbiers sentimentaux et prédisposait à de vastes mélancolies les jouvenceaux romantiques du quartier. Le métier était réputé: à coup sûr il provoquerait les applaudissements et chatouillerait la curiosité des premières centaines de spectateurs. Acrobate de la mort! Le soleil tourné à l'envers pour la joie des ivrognes enthousiastes, barres parallèles folâtrant dans les

nues que soutient seule l'image des muscles indécents, trapèzes possédant les vertus des contes d'Orient et corde sur laquelle grimpent les fourmis de la fantaisie, vol de pattes à peine aussi grandes que le chas d'une aiguille: une féerie de gémissements changés en offrandes. Stan considérait ses compères avec une joyeuse supériorité: il était le maître! C'est son nom qui s'étale sur les immenses affiches, c'est de son corps hilarant que le poulailler raffole, et qui s'enfonce — tel le fer rouge dans la cire de l'histoire — dans l'esprit brusquement surchauffé des badauds surpris. C'est lui qui a tué à jamais le bourgeois. Et aussi l'anonyme. Marchant sur le cadavre du bourgeois, sur la charogne de l'anonyme, il s'est élevé, fougueux et fier. Un lever de feu. Un nom, autre, arraché aux ténèbres. Un Stan nouveau, un Stan — et non pas la foule des Stan, les millions de Stan, pleins de sang et de graisse et qu'il représente sur la terre. Avec d'autres yeux, un autre nez, une autre cadence. C'est lui qui bondit depuis de vertigineuses hauteurs dans le gouffre du filet tendu exprès au-dessus de la piste. C'est lui qui éveille l'émotion et affole l'attente. Lui, Stan!

Et sur ses lèvres, avec la magie de l'illusion, le squelette du sublime sourire. Lui, Stan! Aujourd'hui il a réalisé le miracle: il sait faire la différence, à distance, entre le putois et l'oiseau-mythe aux plumes de rêve et au gazouillis de conte bleu. Les lions, il les chatouille exactement sous le menton et il apprend avec zèle le tic du léopard dans sa cage. Une passion morbide le possède pour le singe le plus déguisé qui sait compter, faire l'amour devant les spectateurs et dessiner d'une patte experte des caricatures aériennes.

La danse sur la corde donne le vertige, mais le célèbre acrobate étrangle les désespoirs et l'emporte: regardez-le dans son maillot s'incliner cérémonieusement, après avoir fait la paix avec la mort accidentelle possible. Bravo, Stan!

Le fil de fer sert à la bestiole d'aliment noble et platonique: elle le goûte, sans plus. Pour le directeur du cirque, le fil de fer est la vertu première et dernière. C'est à partir de lui qu'il imagine les sauts périlleux et des conversations dans un langage fictif, le fil de fer remplaçant généreusement le fil télégraphique, tout comme les matinées de printemps sont conservées pour l'hiver par des savants pleins de ruse.

Les jeunes pucelles du cirque, il les a peintes toutes nues sur la toile imperméable de la baraque. « Rien qu'à les regarder, messieurs, vous tombez en pâmoison. Ce sont les pierres précieuses du trésor et elles ne sont qu'à moi! » Et les crocodiles, poètes dans les nuits où les cages sont changées à des places fixées avant la Bible, et les chimpanzés amoureux et auteurs de macabres romances chantées à l'aide de leurs griffes?

Stan dérobe les regrets des garçons de course et ceux des marchands de cacahuètes impubères, torturés par l'idéal de la transformation de leur cadavre ambulant et à lavallière rose pâle, en vaillants matelots, l'aventure à la boutonnière. Il était le « numéro » attendu, la surprise... Lorsqu'il faisait son apparition, au milieu de l'enceinte, avec ses deux mains-oisillons, ses yeux brillaient d'orgueil.

Mais les hivers sont venus vieillir les images. Le rêve s'est embourgeoisé. Un rêve sur lequel les tares ont incisé leurs marques blêmes.

Stan se vit dans des milliers et des milliers, dans des millions de Stan, le même. Que de directeurs de cirque, Seigneur! Et que de « jockeys de la mort » et d'amants des spectateurs anonymes, les pupilles dilatées, dans tous les cirques du monde! Combien y avait-il de Stan vertueux sur cette terre, condamnée à croître et à multiplier les siècles — tous — à l'image de l'un d'eux? Où sont-elles les ailes de l'aigle agressif, qui tire sa gloire des nues et considère le danger comme un jeu? Où est-elle la figure exceptionnelle — barrière entre lui et les autres?

Contaminé par le bacille du néant de la vie changée en cirque, il descendit parmi les hommes sous les traits d'un danseur mondain.

Grâce à des vertus que, jusqu'alors, il n'avait imaginées que dans ses moments de divagation, le maître devenait tour à tour: chat, serpent, fil à coudre, câble, image dans une vitrine et mannequin mû par des ressorts adroitement dissimulés.

Il était devenu célèbre dans trois quartiers de la ville.

Des affiches café au lait ou rouge-sang apprenaient à la ville fatiguée qu'un nouvel artiste dessinait dans l'espace des lignes brisées — autres que celles déjà connues — et que des danses venues

directement des tribus de mangeurs de vierges viendraient instaurer leur règne dans nos parages. Stan reprit espoir.

Assis au café, il sentait le regard aigu de la dame ayant dépassé la cinquantaine.

— Tiens, le voilà, c'est lui !

Dans la rue, il surprenait la mélancolie dans les yeux de la demi-pensionnaire qui le reconnaissait à sa cravate — affiches et périodiques reproduisant, presque deux fois par semaine, ses souliers, ses pieds, son sourire.

Cependant la légende accompagnant ses photos était bien souvent erronée.

Par exemple: Stan se tenait la main au front, méditant. Il aurait donc fallu qu'au bas de la photo, on lise: « Le célèbre danseur, sa main sur le vide, dans la fièvre de la création. »

Mais la revue donnait une autre explication de l'image: « Monsieur X, la main sur le front, en train de méditer sur une variante du skoric (tango virtuel). » Possédé par l'aiguillon de l'enthousiasme, Stan ignorait ces adjonctions à une gloire en germe. A une gloire appelée à briser la banalité de granit de ses frères de partout et de s'affirmer au monde, à ce monde qui continuait de manger et de se reproduire, sans se douter qu'il courait vers son heure suprême. Et il gaspilla une tonne de forces pendant des jours et des nuits couronnés d'un héroïsme exténuant. L'arôme fort et amer du désespoir remplissait, après chaque crépuscule, son verre.

C'est ainsi que les années devenaient de tragiques caricatures dans les sillons creusés profondément sur ses joues de plomb. Son âme se dissipa dans les affiches coloriées et ses jambes commencèrent à flageoller. Stan cloua ses pensées au tronc des souvenirs. Puis il les étendit, les lissa, et se mit à dépouiller symétriquement les espérances. Il les prenait une à une, les regardait dans toute leur profondeur, puis les rejetait dans l'abîme du temps.

Qu'il était confiant et superbe le chevalier parti affronter la vie !

Aujourd'hui, il ne reste de l'armure du Téméraire que le carton troué de l'âme. Une âme ratatinée.

La grande tentative a raté.

Le drame du premier Stan rencontré, député et possesseur d'une limousine, qui ne savait pas qu'il n'avait fait que changer de décor, restant un anonyme entre les anonymes, appelé à chanter par ses yeux, sa bouche et ses paumes la gloire des as, est aujourd'hui son drame à lui.

C'est par un rire, jailli des entrailles, qu'il conviendrait de l'accueillir aujourd'hui.

Il revit avec attendrissement ses succès les plus vifs. Vanité que tout cela. Il n'est jamais sorti de la coquille des millions d'anonymes. Il n'a jamais réussi à attraper la banalité pour l'étrangler et crier aux hommes: « Regardez-moi ! C'est moi ! »

Les épreuves subies jusqu'à ce jour?

Des jeux rapides dans l'ombre. Que le regard effleure simplement mais qui sont vides de sens. Superficiels et comiques.

Des danseurs? Combien il y en a, mon Dieu, dans le vaste monde ! A lavallière, avec des jambes-tonnerre, aux regards langoureux partis en congé pour l'humiliation des commerçants, des danseurs de toute taille dans toutes les attitudes... Et Stan, féroce chasseur « d'autre chose », devint poète illuministe et bizarre.

Le matin, devant sa glace, il confectionnait un mannequin, doué de talents variés.

D'abord, la tête réglementaire.

L'air égaré, cruelle mélancolie au front, yeux tombés dans l'océan et repêchés par un scaphandrier maladroit, pour en meubler ensuite de profondes orbites, nez absent — comme il sied aux poètes — cernes égaux, épigraphe: « Suis obsédé par les images, messieurs, et écrasé par l'idéal. »

Les yeux — le regard du poète — couraient après de lointains horizons: il fallait une voiture blindée pour les arrêter. Il ne nouait sa cravate qu'après avoir chaussé ses souliers. Par principe d'hygiène morale, ou quelque chose dans ce genre. Une fois ses vêtements en ordre, le mannequin pouvait se mouvoir en toute liberté. Le chapeau à la main — il avançait dans la rue pleine de diables flâneurs !

Il ne s'arrêtait devant aucun étalage.

Professeur de lycée, chroniqueur littéraire et protecteur spirituel d'une revue d'avant-garde, Stan, satisfait, aurifiait son corps. Il avait les préoccupations des plus élevées. Ne prononçait jamais le mot « oignon » et, au lieu de courges, sa rétine métamorphosée enregistrait: *lotus*.

Il préférait les tableaux nus, c'est-à-dire sans couleurs. Sur le fond vierge, son démon créateur imaginait des forêts et des enfants affligés de malformations, ventre au soleil. Autour du nombril, il avait planté un jardin en constante transformation: tous les continents se retrouvaient fidèlement dans la crasse organisée symétriquement sur cette carte de chair et de terre. Il finit par jouir de la considération générale.

Le sentiment de la domination s'enfonçait profondément dans son esprit étonné. Il y avait longtemps qu'il l'attendait. Ses nuits étaient vouées à ourdir sa gloire, ses jours à la chasse aux visages.

Aujourd'hui il commence à cueillir, avec des doigts fiévreux, les fruits de ses nuits sans sommeil, de ses larmes, de ses douleurs.

Des hommes de haute taille, rasés de près, un mouchoir bleu azur dans la poche de leur veston, et d'autres ayant probablement servi d'abri à des souches, qui leur avaient prêté cet air de penseurs sans pensées et de résignés sans raison, lui tendaient la main, tout ravis. Une main ayant voyagé à travers les bruyères: elle portait les traces des régions inconnues. Une autre, souriante dans sa blondeur parfaite, avait l'air de s'excuser.

De vieux professeurs de lycée, retraités des premières sensations de leur brève jeunesse enterrée dans un livre et un cahier, s'intéressaient à lui. Ils avaient dans leurs regards de méchantes mièvreries. On croyait entendre ces pupilles lasses dire: « Nous aussi, nous avons été des poètes ! Nous aussi, nous avons eu vingt ans et une fleur à la boutonnière. Mais les années viennent sans qu'on s'en doute, on s'aperçoit soudain qu'on est vêtu d'un veston élimé, qu'on porte des lunettes et qu'il ne vous reste qu'un premier cahier. Qui est-ce qui se souvient encore de toi? Qui te connaît encore? Anonyme dans l'anonymat ! »

D'autres, dont l'expérience s'est polie dans de mesquines intrigues de province, matadores du portrait parlé et virtuoses du conflit né d'un murmure ou d'un froncement de sourcils, l'accueillaient avec un enthousiasme de commande: « Bravo ! Bravo ! Je vous l'avais bien dit ! Le pénultième vers est sublime, parole d'honneur ! »

Et l'éditeur le jeta au panier.

Stan nage dans les fleuves de la nouveauté à corps de moineau.

C'est facile et c'est beau. Il a parfois la certitude d'être fait en coutil volant — une espèce de toile ayant des propriétés humoristiques.

Ses vers faisaient monter des couleurs aux joues des gens rassis et surexcitaient les hommes vigoureux avec femme et enfants. Il était discuté. Stan était passé, triomphant, par tous les purgatoires. Il avait abandonné son ancien état: « Regardez-moi ! Je ne vends plus de lapins ! Je ne fournis plus de cuivre ! J'ai cessé de chercher en vain des pays lointains ! Si je les découvrais sous les rayons du soleil quelque part, entre rochers et eaux verdâtres, je poursuivrais mon chemin: qui s'en soucie? Il faut que la légende disparaisse. Quiconque veut des mers et des peaux-rouges, des femmes en cire ou en stéarine, n'a qu'à lever l'ancre du rêve sur l'écran tendu. A l'intérieur, voici des femmes de chicorée et de maïs, à la chair en pain de froment et au ventre de caoutchouc; et voici des hommes à pattes de jars et à deux têtes — l'une au rez-de-chaussée, l'autre au ciel — voici des enfants, avaleurs de buffles orphelins et hygiéniques, se servant du feu en guise d'eau; voici le panorama des rêves; choisissez, mademoiselle, ne vous gênez pas, un rêve de preux à califourchon sur un bâton, un rêve de dragon déchiqueté par un preux, un rêve de serpents écrasés par de robustes mains de pierre. Je n'emploierai plus mes jambes pour un autre destin, je ne serai plus jamais danseur de papier !

Poète, le sort m'a cloué dans l'actualité ! Quelqu'un ! »

Il simula un vol dans les profondeurs. Puis une folle envolée dans la force. Sur ses joues, la pâleur de la folie sacrée. Dans ses regards, toutes les tragédies de l'homme, depuis le singe jusqu'à monsieur l'époux d'aujourd'hui, avec des flanchets en guise de joues. Démarche de voiles avec des arrêts calculés. L'œil exercé reconstitue le roman en observant le frémissement des lèvres. Tout entier, le tourment s'était conservé dans le geste, voulu secret. Dans l'esprit bouillonnaient

les chaudrons de plomb fondu, comme dans un immense compartiment de l'enfer. Au numéro un persistaient les souvenirs— souvenirs de petit commis, affamé de viande de mouton et de chair de femme mûre, assoiffé de l'amour qui n'avait garde d'échoir à son salaire de famine; des souvenirs d'armateur sans étoile, à la recherche d'organisations nouvelles, d'une autre rédaction de la *Bible:* « C'est là que tu resteras, Stan, et tu t'y reposeras, et demain, tu bâtiras une nouvelle contrée, avec des hommes laborieux, du bétail et des oiseaux de basse-cour, et tu croîtras et te multiplieras pour l'éternité ! »

Souvenirs de clown pourri, au front ridé, sans cravate et sans âme; souvenirs de fourmi escaladant des échafaudages jusqu'à la lune.

Dans la cellule numéro deux dansaient des aspirations. Le voici jeune: « rien que 25 ans, messieurs, et déjà scrofuleux !» Il rêvait d'un jardin, et dans ce jardin d'une pucelle. Ou d'une maison de campagne, abritant un amour clandestin avec l'épouse d'un grand propriétaire foncier. Epouse-type: grassouillette pour le lit rustique et langoureuse pour la circonstance. Elle l'attendait en pyjama, les lèvres outrageusement fardées...

Il rêvait aux yeux du corps contre le corps et à la musique des sensations vives, mais il s'endormait solitaire. Il avait des regards blancs, et, dans les cheveux, la géographie des continents grotesquement renversés.

Dans la cellule numéro trois se tortillaient, dans le filet du temps en gypse, toutes les têtes qui avaient jamais frappé la pupille de notre héros: têtes en chaux, doigts fourrés entre les dents, avec des souvenirs de foire; têtes en papier: sur les joues, taches d'encre à piquer avec une épingle; têtes en carton, avec des colorations fantaisistes faites par une main maladroite, comme pour un enterrement pauvre et bâclé; têtes de bois: frappez, camarade, que je puisse voir la féerie des éclats; têtes de femmes terribles, posant, l'air énigmatique, devant le siècle se reflétant dans des glaces — pour vous faire sentir votre infamie — lourdes de chair, lourdes de péché; têtes de filles que personne n'a aimées, blanches comme le lait, aux regards endormis: réveille-les avec la mèche du fouet, pour boire l'eau salée de leurs larmes; têtes de vieilles où chantent des romances rouillées — n'aie pas peur, mon âme, jette ta chemise sur le cuir et la poussière deviendra de l'encens; têtes de Bengalais tombés amoureux à l'aube de mai et morts en pleine nuit pour un idéal; têtes de centurions romains, fiers cavaliers d'une époque, flots portés par une mer, mer à laquelle on rêve toute une nuit; têtes de danseuses le corps sous le menton — tenant lieu de pupitre de boudoir — où les pieds ont l'air de modèles en argent faits de chair rose; têtes de suif et têtes de grâce, toutes mêlées dans le filet de gypse, cascade mortuaire pour la tête, les yeux, les chevilles.

Dans la cellule numéro quatre reposaient les regrets. A la file: blancs, rouges, noirs, calmes, eau croupie, mais violents dum-dum au toucher des évocations. Regrets des jardins, en fleur au cœur de la journée, et morts au fort de la nuit, selon le rituel accepté, regrets des chemins dans les cieux sillonnés par l'avion de la jeunesse resté en panne à chaque étape, les désastres précédant les espoirs, regrets des femmes mortes en automne, à la fastueuse chevelure flottante, les désordres imaginés, solitairement, splendides à la table de travail ou au lit, s'évaporant dès que la main ou le pied les touche; regrets des bébés demeurés dans les limbes, projet mutin et raison grave d'attendrissement d'un vieillard; regrets des visages dont la misère, la souffrance, le délire n'ont pas altéré la ligne; regrets de la patte-aile du moineau, dissimulant les kilomètres avec la dextérité d'une biche; regrets des amours commencées derrière les paupières et mortes avec l'orgie des matinées outrageusement ensoleillées; regrets de la mère aimante, comme dans un livre de contes, destinée aux rondes de nuit: fais dodo, mon petit, à l'abri des flots calmes de l'enfance blonde et parfumée. Le poème des calineries écrit sur le cœur destiné aux maternités. Regrets des douleurs — avant-propos.

Dans le compartiment numéro cinq il y avait des danses de fantômes. Rideau d'ébahissement: lisez-y attentivement les moments importants de la vie de Stan.

Parmi des femmes bien en chair, des tendrons au corps frais.

Parmi des hommes gigantesques et robustes, la jeunesse espiègle avec toutes ses vertus déchaînées. Une avalanche d'attitudes bonnes à être imprimées sur la voûte céleste, un mélange de frayeurs et de joies rouges, des tableaux glacés et peints avec du sang en guise de couleur, une encyclo-

pédie, en images, de l'art de parvenir. Cette cellule pesait lourd dans l'esprit du héros éreinté. Une cellule qui, pour être dénudée, a besoin de muscles solides et fermes. Une cellule qui prête tout son poids à Stan. C'est pourquoi il tenait sa tête un peu penchée, comme pour une prière.

Poète, il commençait à éprouver l'horreur de l'inutilité. De l'inutilité qui, pour commencer, s'enfonçait dans le cerveau pour s'insinuer ensuite, avec de cruelles lenteurs, dans le cœur, dans le corps et dans l'esprit, l'accablant. Des poètes, comme lui — aux têtes tout aussi vides et tout aussi pleines, aux yeux également ternes et à la démarche semblable, combien y en avait-il, mon Dieu, sur cette vieille terre?

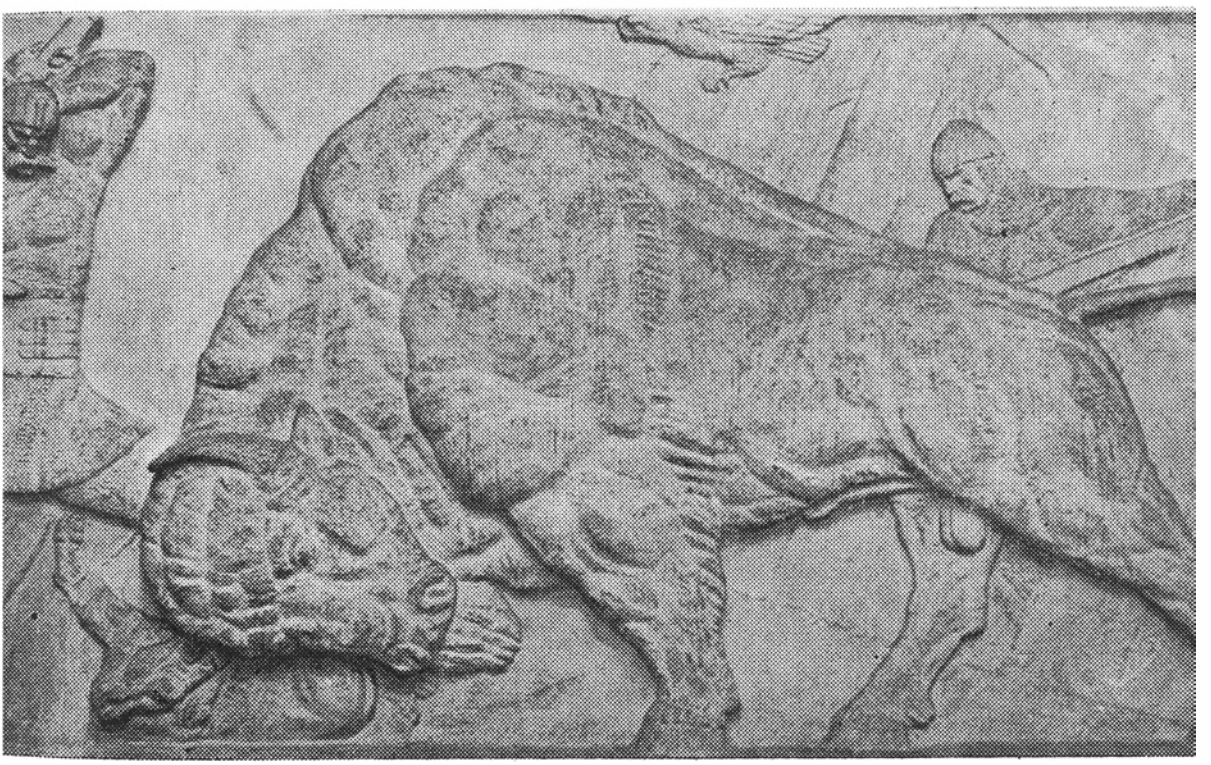
Poète aux sensations et aux images criardes?

De combien de tonnes — des milliers et des milliards — de gribouillage n'ont-ils pas rempli, au long des siècles, entrepôts, bibliothèques, maisons, véritables cimetières de papier imprimé! Que de milliers et de milliers de Stan poètes d'un bout à l'autre de la planète!

Ecœuré, il cassa le fil et, affamé d'autre chose, il recommença.

En français par AL. FERMO

CORNEL MEDREA: la Légende du Prince Dragoş (détail)



RADU TUDORAN

Sainte Marie ne protège pas les marins*

Pendant quelques instants, ils contemplèrent le tronc d'arbre mouillé.

— Ce pauvre Cristophe! fit l'homme en soupirant.

Maria lui jeta un regard en coin, entre les vagues de cheveux emmêlés qui lui couvraient le visage. Elle était soumise et tendre, prête à obéir, convaincue de l'aimer, parce qu'elle avait, grâce à lui, découvert à quel point une femme peut avoir besoin de la présence d'un homme. Mais son regard laissait filtrer une lueur d'ironie et, plus profondément, sur le tracé du nerf optique, une onde de mépris inavoué; et, bien plus loin, dans les zones insaisisables de la conscience, une sorte de stupeur, prête à se transformer en révolte. L'exclamation de l'homme, toute conventionnelle pourtant, lui semblait une imposture . . . .

L'arbre, c'est elle qui l'avait découvert; longtemps, par la suite, depuis le début du printemps jusqu'à l'été, il avait été à elle; et c'est elle qui l'avait appelé Cristophe. Prononcé par quelqu'un d'autre, ce nom choquait et semblait manquer de sonorité.

Alors, au printemps, après une tempête qui, avec intermittences, avait duré presque tout le mois de mars, un jour, vers midi par un temps incertain mais calme, et enfin assez chaud, Maria était sortie de la maison de pierre. Elle portait un pullover et une jupe dont le tissu avait la couleur du sable sec, en sorte que, vue d'un peu loin, elle se confondait avec la plage. Ses cheveux étaient devenus plus sombres, pendant l'hiver — ils semblaient rudes et ternes, comme les herbes desséchées du paysage environnant. Au cou, elle portait un foulard qui ne la quittait jamais, même pendant les journées torrides; c'était un fin tissu de cachemire, d'une nuance très discrète, du gris tirant sur le mauve, telle que lui était apparue l'atmosphère tout entière, dans le courant de la matinée, lorsque, toute nue, elle avait traversé les dunes de sable; si on avait voulu la définir par rapport à lui, on eût pu dire que c'était la couleur même de son âme.

Parce que le temps semblait incertain, elle portait sur son bras gauche un court manteau beige, assorti au pullover et à la jupe, mais dont la doublure bizarre était de la même nuance que le foulard. Dans sa main gauche — zone dominée par le manteau — elle tenait un petit sac dont la

---

* Titre possible d'un roman, encore à l'état d'essai, d'où sont extraites ces pages. S'opposant à la non-fiction, dont il ne reconnaît pas la nécessité, l'auteur construit ici, à titre démonstratif, une superfiction où tout est imaginé avec ostentation, même le paysage. De la réalité, on n'a retenu que ce qui ne saurait être remplacé, le caractère des gens, immuable, et qui, dépassant les limites de la chronique, place la fiction, en tant qu'instrument artistique, au-dessus de toute non-fiction (*note de l'auteur*).

couleur, indiscutablement, rappelait en l'accentuant, dans le ton le plus évident et le plus vif, celle de la doublure.

A l'exception du manteau, qui reparaîtra dans des circonstances toutes naturelles au cours de certaines journées d'automne et de printemps, les deux autres objets, accessoires permanents, feront partie de ce récit, marquant en quelque sorte la personnalité de Maria et annonçant ses gestes essentiels.

Les gestes essentiels de l'homme sont les départs et les arrivées; depuis la première arrivée et jusqu'au dernier départ, entre la naissance et la mort, nous ne faisons qu'arriver et repartir. L'homme a créé des verbes qui correspondent à ces gestes. Il entre, s'assied et dit: « Voilà, je suis venu ! . . .» Ou bien il se lève, regarde au loin, à travers les murs, ou à travers les vitres, ou par-delà le bois de la porte et, il dit: « Je m'en vais ».

Du fait de ces deux objets, Maria ajoutait à ses gestes une nuance supplémentaire. Elle posait son sac à main: « Je suis venue », et elle retirait son foulard: « Je reste un peu ! » Exécutés simultanément, les gestes représentaient une adhésion totale à cet instant de la journée.

En remettant son foulard, le mouvement qu'elle faisait annonçait, par son rythme, non seulement une intention, mais aussi le sentiment correspondant: « Je vais partir ! . . . » Ou bien: « Je n'ai vraiment aucune envie de partir ! » Et le fait de ramasser son sac à main indiquait l'acte irréversible: « Je m'en vais ! . . . » Car Maria ne revenait jamais sur ses pas.

Mais la maison de pierre n'a jamais existé.

Par cette journée de printemps, Maria était allée se promener sur la plage. C'était sa première sortie après un hiver long et rigoureux qu'elle avait passé dans sa petite chambre, la mansarde de la maison de pierre, ou en bas, parmi les appareils. Depuis octobre, elle n'avait été en ville que sept fois, avec la camionnette de service, et elle avait vu trois films, tous mauvais et ennuyeux. Sa vie intérieure n'était nourrie que de livres, à l'exception de la correspondance qu'elle échangeait avec une amie, dont l'existence était d'ailleurs uniquement épistolaire.

En quittant la maison de pierre, on devait parcourir deux kilomètres sur la plage avant d'atteindre la route qui menait au port, par-delà la vieille ville, mais il fallait d'abord contourner la ville neuve — en fait, une station balnéaire, vaste et moderne, désertée pendant les mois d'hiver, ce qui lui donnait un air sinistre, dans son abandon mortuaire.

Ces grandes maisons, ces hôtels, ces villas, ces magasins, ces restaurants, tout nombreux et somptueux qu'ils fussent, ne représentaient ni un soutien ni une consolation pour une personne obligée de vivre dans leur voisinage, loin du monde vivant. On n'y retrouvait que les fantômes de la foule estivale; dans le mugissement de la mer agitée par la tempête, dans le hurlement du vent glacé qui pulvérisait la neige et chassait le sable des dunes, les mêlant aux chardons et aux ronces, ces fantômes se prélassaient au soleil, parmi des parasols multicolores; les enfants construisaient des citadelles et des châteaux de sable, les femmes peignaient leurs paupières en bleu et les ongles de leurs pieds en rouge, tandis que dans les restaurants, les cafés et les bars on entendait jouer des orchestres ou des juke-boxes, qui diffusaient leur musique internationale . . .

Maria marchait le long de la plage vide, dans un silence total. On ne voyait pas l'ombre d'un être humain, les mouettes somnolaient à même le sable, la mer, épuisée, ne laissait même pas percevoir un murmure. En arrivant à la hauteur du tronc d'arbre, Maria l'avait considéré avec stupéfaction, ne parvenant guère à s'expliquer sa présence, dans un paysage qui n'avait pu le produire et auquel il ne s'intégrait pas. A le voir de plus près, elle lui découvrit une ressemblance avec un cheval. S'en approchant avec sympathie, elle lui avait dit, caressant ce qui aurait pu être son encolure:

— Sois le bienvenu, Cristophe!

Ensuite, elle avait posé son manteau sur le sable, s'était pelotonnée auprès de l'arbre, y appuyant son épaule, et elle avait longtemps médité sur leur sort à tous deux . . .

Et maintenant, que l'été avait passé et que les pluies d'automne avaient repris, elle se trouvait dans une voiture, auprès d'un homme dont elle ignorait l'existence et jusqu'au moindre détail le jour où elle avait découvert Cristophe . . .

Sous la pluie, l'arbre avait un air atrocement triste, triste, en vérité, comme un être vivant — cheval ou homme.

— J'ai tellement pitié de lui! dit Maria.

Alors la voiture s'était remise en marche et elle n'y avait plus pensé. A présent, ils avançaient sur l'autoroute bétonnée, mouillée et vide, qui contournait à bonne distance la ville neuve avant de s'engager dans le tunnel. La pluie avait redoublé d'intensité, bien que vers l'ouest les nuages lacérés et dispersés par le vent eussent laissé à découvert un pan de ciel rougeâtre.

— Il fera beau demain! dit l'homme d'une voix sentencieuse et comme professionnelle.

Une seule fois, Maria tourna la tête pour regarder derrière elle: la pluie avait pénétré par une déchirure de la capote et des gouttes tombaient sur la banquette, mouillant le foulard. Cependant elle ne fit pas un geste pour déplacer ses effets, non pas par paresse, mais par une habitude qu'elle avait consciemment adoptée depuis les premières années de son adolescence: garer en hâte et sans une certaine discrétion un objet personnel, même s'il s'agissait d'un papier d'identité, lui semblait mesquin . . . Elle se contenta de dire:

— Cette capote aurait bien besoin d'être réparée.

Ensuite, elle en fut gênée et se replia sur elle-même; elle tenait en mépris les choses rapiécées et préférait les abandonner, même quand elle n'avait pas la possibilité de les remplacer.

L'homme qui se tenait au volant repoussa cette idée mais, en fait, pour une raison différente:

— Ça ne servirait à rien, la toile est toute pourrie. Ce qu'il faudrait, c'est changer la capote.

Maria poussa un petit soupir de soulagement.

— Et pourquoi ne la changes-tu pas, alors?

— J'espère acheter bientôt une autre voiture.

Elle se dit que leurs répliques étaient vraiment laconiques et qu'ils ne savaient presque rien l'un de l'autre, surtout quant à leurs intentions et leurs espérances.

— Pourquoi ne vas-tu pas plus vite? demanda-t-elle, pour faire durer la conversation.

Lui non plus n'aimait pas rouler à petite vitesse. Il consulta sa montre.

— On a tout le temps; je n'ai pas besoin de me presser.

Elle était certaine de l'aimer totalement, d'un amour inaltérable, mais elle se rendait compte que, dans leur géographie spirituelle, ils étaient séparés par des abîmes, par des précipices que la plupart des gens ne voient jamais, se contentant de vivre l'un auprès de l'autre, sans chercher un sens à leur existence. Pour elle, la vitesse représentait une satisfaction directe, corporelle, comme une douche, un massage ou une boisson rafraîchissante; contrairement à lui, le but qu'elle poursuivait n'était pas de gagner du temps, mais de consumer l'espace. Elle regarda la petite breloque à laquelle était attachée la clé de contact. C'était elle qui la lui avait donnée. Un petit couvercle de verre abritait une minuscule photographie de Maria où quelques mots étaient tracés d'une écriture menue mais très lisible: « Quand tu roules à 100 à l'heure, pense à moi! » Elle n'estimait pas avoir fait quelque chose de très original: ce geste, elle le savait, des millions de femmes le font dans le monde entier — des épouses, des fiancées, des maîtresses, des mères . . . Les hommes, eux, ne le font presque jamais, sans doute parce qu'ils ne croient pas à l'efficacité de tels conseils; ils acceptent simplement l'objet par lequel ces conseils sont transmis et l'attachent au pare-brise ou à leur tableau de bord.

Parfois, quand il était loin, Maria essayait d'imaginer un accident grave, le moment où on le lui ferait savoir, les réactions successives qu'elle aurait alors, le trajet jusqu'à l'hôpital, le corridor blanc, la porte close de la salle d'opérations . . . Elle ne parvenait jamais jusqu'à la terreur, pas même à l'émotion; elle demeurait inerte, parce qu'elle ne parvenait pas à y croire. Il ne pouvait lui arriver aucun accident: il était trop prudent en toute chose, il était toujours si sûr de lui! Elle aurait voulu le savoir, ne fût-ce que pour un instant, plus fragile, et se prenait parfois à souhaiter intensément le voir un jour couché sur un lit d'hôpital, immobilisé, vaincu pour une fois, afin qu'elle-même se trouvât enfin placée à un niveau d'où elle pût déverser sur lui le trop-plein de son dévouement et de sa générosité.

Quand elle l'accompagnait en voiture, ce jeu s'accentuait par sa participation directe au risque à courir; ainsi, elle scrutait la route à la recherche d'une passe dangereuse, d'une courbe sans visi-

bilité d'où surgirait un autre véhicule dépassant la ligne médiane, ou peut-être une portion d'asphalte mouillé, glissant, où la voiture serait déportée sur le bas-côté, faisant plusieurs tonneaux . . . Elle allait jusqu'à espérer un ravin en bordure de la route, ou tout au moins un arbre où la voiture irait s'enfoncer. Si elle se livrait à ce jeu, en apparence sinistre, ce n'était pas par une tendance morbide, mais au contraire, en s'abritant derrière le sentiment un peu exaspérant qu'un homme comme lui ne pouvait pas faire une fausse manœuvre et qu'il était même capable de pallier aux erreurs d'un autre. Ainsi, elle imaginait le véhicule qui fonçait vers eux, roulant sur le côté gauche de la route, un camion lourd comme un char d'assaut . . . mais au moment où les deux voitures allaient se briser l'une contre l'autre, son compagnon donnait un coup de volant calme et ferme, freinait au moment voulu, dérapait intentionnellement vers l'autre partie de la chaussée et poursuivait sa route, impavide, tandis que le camion, dont le chauffeur était glacé d'effroi, culbutait dans le fossé, prenait feu, faisait explosion . . . .

— Cette voiture ne peut même pas faire du cent à l'heure! dit Maria sur un ton provocant, dialoguant avec sa propre pensée, matérialisée par les quelques mots écrits sur la photo.

Il ne répondit pas et s'abstint d'accélérer, bien que la route, passant sous le tunnel, fût sèche. Le tunnel était terminé, mais on ne l'utilisait pas encore; pour l'instant il était surtout fréquenté par des curieux, ce qui s'expliquait aisément, car il s'agissait d'une réalisation grandiose, digne d'admiration et qui pouvait surprendre par son caractère d'anticipation très marqué: c'était un ouvrage de près de 20 mètres de large, pour une route à six couloirs, permettant le passage d'une centaine de véhicules à la minute, dans un sens et dans l'autre.

Actuellement, il ne s'y trouvait qu'une seule voiture qui roulait tous phares allumés, parce que l'éclairage n'était pas encore entièrement posé. A la clarté des phares, cette excavation démesurée, vide, semblait dépourvue de sens et un peu inquiétante, comme une voie frayée sur une planète où des hommes auraient débarqué depuis peu. Pas un rayon de lumière n'apparaissait, en avant, pour annoncer la sortie du tunnel — et le bruit du moteur, accompagnant la modulation des pneus sur le béton, déchirait l'atmosphère, la suspendant en lambeaux en haut de la voûte, comme un rideau ininterrompu de serpentins décolorés par le bain corrosif du silence antérieur.

Ce n'est que dix minutes après, qu'une lueur rougeoya au loin; elle s'élargit rapidement, dessinant bientôt l'issue au-delà de laquelle, sur le ciel à présent serein, le soleil commençait à décliner — pour la première fois, eût-on dit, et pour un temps indéterminé .

Après avoir traversé, de part en part, le plateau sur lequel se trouvait, à une altitude alpine, la vieille ville, le tunnel débouchait directement au niveau des quais. Projeté sur l'horizon marin brusquement apparu après cinq kilomètres de voie souterraine, le port semblait immense, comme d'ailleurs le paysage tout entier.

La voiture fit halte devant un bâtiment nouveau, un vaste prisme dont les lignes rigoureusement géométriques n'étaient interrompues que par des fenêtres formant des surfaces presque continues, pareilles à des bandes de verre, sur les quatre façades. L'homme qui était au volant descendit, regarda sa montre, — il était 5 heures moins 5. Avant de monter les marches de l'entrée, prolongées elles aussi le long de toutes les façades comme un bandeau de pierre soulignant les ceintures de verre, il jeta un regard aux pneus et s'aperçut que l'un d'eux, celui de la roue arrière de droite, était moins gonflé que les autres.

— Donne-lui quelques coups de pompe! dit-il, s'adressant à Maria.

Elle descendit, fouilla dans le porte-bagages, en sortit une pompe et se mit à l'ouvrage. Elle portait des pantalons de toile bleue qui la faisaient paraître plus mince et plus petite. Un pull noir, en laine, complétait cette tenue rien moins que féminine, qui contrastait avec ses mouvements onduleux et ses cheveux retombant sur les épaules, flamboyants dans la lumière du crépuscule.

Après avoir contrôlé, à l'aide du manomètre, la pression du pneu, Maria rangea la pompe, s'essuya les mains à une boule d'étoupe, puis se redressa et leva la tête vers les fenêtres des étages supérieurs.

Le contraste était frappant, voire inacceptable, entre cette voiture qui datait d'avant la première guerre et la bâtisse outrageusement moderne et qui le resterait sans doute bien longtemps. Mais ce qui semblait plus surprenant que tout, c'était la présence de Maria dans ce décor.

Quand elle pencha la tête en arrière pour regarder vers le haut, ses cheveux s'écartèrent, découvrant un visage encore très bronzé, illuminé lui aussi par les chauds rayons du crépuscule; son attitude aurait pu sembler provocante, mais il n'y avait personne aux alentours — le port commençait à peine à s'animer. Enfin, au bout de quelques instants, Maria cacha de nouveau sa figure sous l'épais rideau de ses cheveux, qu'elle ramena en avant d'un geste défensif, puéril — et inimitable. Mais ces quelques instants avaient suffi pour que sous la couleur nouvelle, bronzée et encore estivale du visage, apparaissent clairement les traits de la jeune joueuse de volley-ball, aperçue un soir à la télé...

Sa présence dans la maison de pierre, du bord de la mer, dans une existence entièrement différente de sa destination initiale, ne peut encore être expliquée.

Le soleil s'était couché, laissant derrière lui une traînée rougeâtre; au bout d'une demi-heure, l'homme redescendit, si troublé que, pendant quelques instants, il lui fut impossible de parler... Lui aussi se trouvait là par suite d'un jeu du destin; c'était l'homme rencontré sur la route, le jour du match de Belgrade, et la voiture était la même.

Tandis qu'ils traversaient le tunnel, sur le chemin du retour, il se décida enfin à parler, encore troublé et l'air mécontent.

Maria ne comprit pas clairement ce qu'il disait; pour l'instant tout était confus, dans son esprit — la consternation n'allait venir que plus tard. Mais quand, d'un geste, elle écarta de nouveau ses cheveux pour regarder l'homme assis à côté d'elle, son visage, précédemment si coloré, devint très pâle:

— Pourquoi ne me l'as-tu pas dit dès le début?

Il répondit, désarmé:

— Je ne le savais pas moi-même.

En effet, il ne le savait pas. Il n'avait pris connaissance que partiellement de son nouveau destin.

★

Il s'avançait sur la plage déserte, vêtu d'un slip bleu, portant un sac de sport d'une main et un viseur de pêche sous-marine de l'autre. Par moments, il s'arrêtait, cherchait dans le sable un galet plat et le lançait à l'eau, le faisant ricocher au loin; ce jour-là, la mer était très calme et très bleue.

A deux kilomètres en arrière, on voyait la multitude des estivants, massés, collés au sable comme à une bande de papier tue-mouches, heureux sans doute de se sentir ainsi pressés les uns contre les autres, puisque personne ne tentait une évasion vers les zones libres du voisinage.

Maria s'aperçut trop tard de sa présence; elle ne s'attendait pas à voir venir quelqu'un dans cet endroit désert — elle était toute nue et sans défense. Elle n'eut pas le temps de se couvrir, mais s'abrita hâtivement derrière le tronc d'arbre. Quatre mois avaient passé depuis le jour où elle l'avait découvert; on était alors au mois d'avril et à présent c'était le début d'août. Dans l'intervalle, ils étaient devenus amis.

— Hé! cria-t-elle, prise de panique. Allez-vous-en! Tournez-vous!

Il hésita l'espace d'un instant, surpris, puis répondit flegmatiquement, tout en continuant à avancer.

— Le passage n'est pas interdit!

— Je ne suis pas habillée!

Sa voix avait franchi les limites de la panique pour atteindre aux inflexions attendries des instants où l'on demande grâce:

— Ce n'est pas possible! Je vous prie de vous détourner!

Elle avait laissé ses vêtements parmi les dunes de sable, à dix pas d'elle, dix pas qu'elle aurait dû franchir dans une nudité totale, en pleine clarté solaire. Quant à lui, il n'avait pas le sentiment de violer une loi quelconque, rien ne l'obligeait à tourner la tête et il ne considérait pas qu'une telle insistance fût une preuve d'impolitesse, d'impertinence, de cruauté, de brutalité — et moins encore de bêtise. Il alla de l'avant et s'assit sur le tronc d'arbre; aucun être vivant n'avait passé par là depuis le printemps dernier; Maria était victime d'une double violation: de son être et de son territoire privé. Elle demeura accroupie, le front aux genoux, drapée dans ses cheveux

qui, obéissant au dernier mouvement de la tête, avaient flotté en l'air avant de s'étaler sur le sable, en franges, pareils à une étoile de mer.

— Qu'est-ce que vous faites là? demanda-t-il.

Maria ne répondit pas. Elle semblait glacée d'horreur. Il la regarda un certain temps, puis alluma une cigarette et lui parla avec un calme inexplicable, posément et, surtout, d'une façon étonnamment convaincante.

— Je ne comprends pas pourquoi vous vous cachez. Je me demande combien de temps vous avez l'intention de rester ainsi. Je vous annonce que je n'ai pas la moindre envie de partir, dussé-je attendre jusqu'à ce soir; d'ailleurs, même alors, je ne m'en irais pas. Vous voyez donc que la seule chose raisonnable que vous puissiez faire c'est de chercher quelque chose pour vous couvrir; j'ai l'intention de vous tenir compagnie.

Après quoi il n'ajouta plus rien et attendit, fumant patiemment, la mine sereine. Un certain temps s'écoula encore ainsi — dans l'intervalle il avait jeté sa cigarette — et le soleil chauffait de plus en plus fort. Maria sentait bouillonner dans son cœur une haine suffocante; elle aurait voulu avoir la force d'un homme, d'un lutteur, d'un surhomme même — pour lever le poing sur l'intrus et l'assommer, l'anéantir d'un seul coup; pour l'étrangler, le démolir et le fouler aux pieds, l'enfoncer dans le sable . . . Ou, pour compenser sa faiblesse, un fouet pour le fustiger, lui fouailler le visage, la poitrine, le dos, les reins, pour le briser et l'humilier. Une épée pour lui en frapper la tête, lui fendre le crâne; une lance pour le percer de part en part; un revolver, une mitrailleuse, pour le cribler de balles; ou même une bombe atomique, pour le pulvériser . . . Mais elle n'avait aucune force et devait se résigner. Personne n'allait venir, elle ne pouvait compter sur aucune aide de nulle part.

Alors Maria se leva, d'un mouvement si assuré qu'on eût dit un robot; et quand elle fut sur pied, elle ne se mit pas à courir, mais resta un instant toute droite devant lui, se dépassant en elle-même par un sentiment nouveau, qui devenait invincible et écrasant. Puis elle écarta les cheveux qui lui couvraient les yeux et recula en direction des dunes, sans hâte, tâtant le sable du bout de son pied. Elle marchait ainsi, enveloppée dans sa dignité comme dans un vêtement plus imperméable que n'importe quel tissu, son regard lourd rivé sur l'étranger en face d'elle — et ce regard était en même temps aigu, froid et ironique.

Il s'était levé, stupéfait, fasciné, sous le rayonnement violet de cette apparition surprenante, dont la nudité donnait une couleur inattendue au paysage. Il ne put ni la suivre, ni l'appeler . . . Il était convaincu qu'arrivée à l'abri des dunes, elle s'était enfuie épouvantée, quand tout à coup il la vit reparaître et s'approcher de lui sans aucune hésitation. Se confondant avec le paysage environnant, elle avait passé une robe violette, une tunique plutôt, qui descendait tout juste sous les hanches; d'un point de vue strictement conventionnel, elle était vêtue, et pourtant, elle découvrait plus que jamais ce que d'habitude elle cachait pudiquement: son regard. A présent, ses cheveux étaient rejetés en arrière et maintenus par un bandeau, violet lui aussi. Le front, encore caché par quelques mèches rebelles, se dessinait dans toute sa largeur, inaccoutumée chez une femme: un front que comblaient l'intelligence et la noblesse; la frange qui le masquait encore était l'indice involontaire de son véritable caractère, d'une retenue que, cette fois, son orgueil avait vaincue.

— Bonjour! dit-elle en souriant, sans l'ombre d'une crispation. Puisque vous êtes venu, vous n'avez qu'à rester. Je m'appelle . . . . (elle hésita longuement). Je m'appelle Maria. (Puis, baissant la voix): Mais il n'y a pas longtemps de cela . . . . Lui, c'est Cristophe . . .

L'homme la considéra avec stupeur; puis il se mit à rire, sceptique:

— Ce tronc d'arbre?

— Ce n'est pas un tronc d'arbre, c'est un coursier sauvage qui a traversé plus d'un désert, des prairies et des plaines infinies et puis un grand nombre de mers et d'océans, avant de venir me rejoindre ici.

— C'est un saule; il a été amené par les courants.

— Je veux bien vous croire, mais c'est une explication à l'usage de tout le monde. Il a commencé par être un cheval sauvage, mais maintenant il est domestiqué. Vous pouvez le caresser et l'appeler par son nom.

— Mais pourquoi Cristophe?

— C'est le prénom d'un vieil ami, un certain Cristophe Colomb. Je lui ai donné son nom parce que l'un et l'autre sont partis à la recherche de rivages inconnus.

Maria flatta l'encolure du cheval.

— Cristophe ! Cristophe ! . . . (Elle avait une voix mélodieuse, triste et très convaincue.) Peut-être n'as-tu pas non plus trouvé les sites auxquels tu rêvais . . . Mais, sur ces côtes, du moins suis-je près de toi.

— Que faites-vous par ici ? lui demanda l'homme à brûle-pourpoint, parce qu'ils se sentait crispé et dans un état d'infériorité alarmant.

Maria indiqua d'un geste la maison de pierre. C'était une bâtisse toute grise, située à l'extrémité du promontoire, avec, au rez-de-chaussée, de petites fenêtres grillagées ; celles de la mansarde semblaient plus généreuses, mais l'aspect de la maison n'en était pas moins assez froid. Au-dessus du toit de tôle rouge, plusieurs antennes de radio, exceptionnellement hautes et fixées par des câbles, tissaient sur le fond du ciel, en filigrane, un dessin de cordes tendues, peut-être sonores elles aussi. Cet accessoire aérien évoquant la mâture d'un navire était le seul détail agréable à l'œil et la seule note poétique de la maison de pierre.

— C'est là que je travaille, dit Maria.

Elle se rendait compte qu'il ne pouvait comprendre de quoi il s'agissait et, en effet, le regard de l'homme était de plus en plus surpris et méfiant, ce qui accroissait le sentiment d'infériorité qu'il avait éprouvé quelques minutes plus tôt. Il parvint à dire, sur un ton accusateur et explosif, comme s'il l'avait prise en flagrant délit de mensonge et démasquée aux yeux du monde, se sauvant lui-même de la débâcle:

— Mais c'est la station de radio de la côte !

Elle approuva d'un mouvement de tête. Il poursuivit:

— Et qu'est-ce que vous y faites ? Vous êtes dactylo ?

Elle nia avec un sourire indulgent, puis, agitant trois doigts de la main droite, elle imita la manipulation d'une manette d'émission radiophonique.

— Vous êtes télégraphiste ?

— Radiotélégraphiste !

—Pas possible ! Je n'ai encore jamais entendu une chose pareille ! Comment se fait-il que vous ayez pris un métier comme celui-là ?

Maria ne répondit pas: elle fronçait les sourcils, on sentait une crispation dans tout son être. Au temps du match de Belgrade, elle était étudiante aux Beaux-Arts en dernière année. Je lui avais demandé alors si elle faisait des rêves de gloire. « Bien entendu », m'avait-elle répondu sans hypocrisie.

Mais elle ne souhaitait pas la gloire en tant que joueuse de volley-ball. Non, cette gloire-là est aussi transitoire qu'elle est spectaculaire. Et comme, à l'époque, elle n'espérait pas révolutionner la sculpture, comme, d'autre part, elle devait gagner sa vie d'une façon ou d'une autre, il ne lui restait qu'à devenir professeur. Ensuite, il lui aurait fallu dénicher un atelier, amasser de l'argent et courir le pays pour se procurer des blocs de pierre . . . Bien sûr, elle aurait pu se consacrer à l'art appliqué, faire des objets décoratifs, qui sont si recherchés . . . Non ! Elle ne serait arrivée à rien, ce genre de ratage étant le plus dangereux, celui qui n'a ni limite, ni chance de salut.

— Aimes-tu la mer, Maria ? lui ai-je demandé au bout de quelques jours.

— Je ne m'appelle pas Maria !

Elle était un peu vexée et même révoltée.

— Je sais, mais c'est comme cela que tu vas t'appeler à l'avenir. Je t'emmènerai au bord de la mer . . . .

— Je n'aime pas la mer !

— Tant mieux ! Aujourd'hui, trop de gens aiment la mer, tout la monde aime la mer — et la mer les ignore totalement. . . Oui, je t'emmènerai au bord de la mer, mais pas en villégiature. Tu y habiteras une maison de pierre, sur un promontoire, et l'hiver tu entendras le mugissement des vagues, le vent du nord et la tempête secoueront tes fenêtres, sous lesquelles hurleront les loups de cette contrée désertique. Tu auras froid, tu n'auras aucun ami, et toi aussi, tu auras parfois envie de hurler.

— Pourquoi cet persécution?

— Pour te donner l'occasion de te surpasser, de te dépasser toi-même; ce sera une belle victoire.

— Ce sera cruel et inutile! Je t'ai déjà dit que je n'aimais pas la mer.

— Tant mieux encore! D'ailleurs, précisons pourquoi elle ne te plaît pas... Par exemple: Ton père est mort dans un naufrage quand tu avais 12 ans. A cet âge, il est naturel d'en être frappé et d'en garder toujours un souvenir douloureux. Il était amiral et commandait toute la flotte de guerre alliée... Non! Cela pourrait te valoir certaines antipathies. Cherchons une origine plus modeste, mais pourtant honorable. Mettons qu'il commandait un petit pétrolier. Le navire a pris feu au large de Salonique. Tout le monde a été sauvé, sauf le commandant. Ta photo a brûlé en même temps que lui. (Il la portait dans sa poche, sur son cœur.) S'il avait vécu, vous auriez été de bons copains. Vous étiez seuls au monde, ta mère étant morte en te donnant le jour...

J'ai amené Maria à la maison de pierre qui se dresse au bout d'un promontoire, mais je l'y ai oubliée plus d'un an. Ensuite, me souvenant d'elle et regrettant de lui avoir fait passer un hiver cruel sans rien lui donner en échange (j'étais fatigué et découragé, je ne croyais plus à la valeur de l'imagination, je pensais que chaque être humain devait vivre sa vie une seule fois), je me suis proposé de réduire sa claustration, puisqu'aussi bien je ne lui avais pas donné l'occasion de se dépasser elle-même. C'est pourquoi, au cours de l'été, je l'ai remise en présence de son amoureux d'autrefois, dont j'ai changé le nom, l'aspect et le métier, ne lui gardant que sa voiture: j'entendais faire subsister un élément concret et quelque peu bizarre, qui rattachât le passé au présent, faisant naître dans leurs âmes des réminiscences confuses et inquiétantes; en effet, chacun d'eux considérait parfois l'auto avec stupeur, avec un pli profond entre les sourcils; d'autres fois, la perplexité se changeait en une sorte de panique inavouée; ensuite ils se regardaient furtivement, comme s'ils se suspectaient, mais quand leurs regards se rencontraient l'espace d'un instant, ils baissaient la tête, évitant de se voir. A partir de là peut-être allaient-ils se découvrir un jour... Jusqu'alors, leur amour réédité allait augmenter en proportion géométrique, se multipliant par lui-même à chacune de leurs réminiscences non dévoilées.

Lui, je l'ai appelé Marian, bien que ce nom m'eût paru un peu trop sonore; mais je voulais qu'il eût la même tonalité que Maria et que la mer[1]; à laquelle je les ai attachés l'un et l'autre. C'est également le motif pour lequel je nommerai Marin un troisième personnage, quand il fera son apparition.

Par opposition à Maria, Marian s'est montré extrêmement satisfait de son nouveau destin. Quand il m'avait emmené dans sa voiture sur cette même route, il était ingénieur et travaillait dans un centre métallurgique. Il aimait son métier, mais sans passion; à en juger d'après ses manifestations, il donnait l'impression d'un homme sinon superficiel, du moins un peu distrait et dépourvu d'une réelle profondeur. La vie dans une usine produisant de lourds outils, où les machines hurlaient et grinçaient brutalement, où le forgeage et la stridence de l'acier atteignaient le même degré d'intensité que les phénomènes de la nature, je lui avais attribué à lui aussi, dans une grande mesure, la dureté des métaux, ce qui, pour la nature humaine, constitue en même temps un bien et un mal. C'était un homme décidé et fort, qui était arrivé à une situation d'où il pouvait se permettre de ne pas trop tenir compte des autres; il est vrai que ses aspirations ne rencontraient guère d'obstacles, mais il ne se demandait pas ce qui aurait pu arriver s'il avait voulu s'élever davantage, dans une atmosphère raréfiée, plus compatible avec les esprits méditatifs et subtils. Les victoires immédiates et permanentes lui laissaient croire que tout lui était dû, et c'est pourquoi il s'emparait de toute chose sans demander l'avis de personne et sans faire de cérémonies.

J'ai voulu non pas le dégrader — à vrai dire il m'était sympathique — mais susciter en lui une humanité plus complexe et plus chaleureuse. Néanmoins, cette transformation était une rupture et appelait la souffrance; je n'ai pas eu le choix: parfois, les victoires ne s'obtiennent que par la cruauté.

Avant tout, je lui ai fait changer de domicile, et cela, sans la moindre préparation. Par une matinée de juin, il s'est trouvé soudain dans un décor inconnu; rien de ce qu'il voyait dans sa

[1] la mer en roumain = *marea*

nouvelle maison ne lui avait appartenu autrefois, pas même le couvre-pied en haute laine, qui pourtant était typiqe de la région qu'il venait de quitter; dans presque toutes les maisons de la contrée se trouve un tel objet, produit paysan tissé à la main dans les villages voisins. Mais le couvre-pied n'a même pas attiré son attention; aussitôt réveillé, il a tourné les yeux vers la fenêtre. Intentionnellement, je n'avais pas baissé les stores, et le soleil à peine levé, tombait droit sur la chambre. Dehors, à la place des hauts fourneaux, on voyait les mâts et les cheminées des vaisseaux à l'ancre dans la rade; à la place du hurlement permanent de l'usine, on entendait en contre-bas, tout près, par-delà l'esplanade qu'ombraient les cèdres, le murmure d'orgue de la mer. Sur la pelouse, devant la maison, était figurée une grande ancre, toute en fleurs de cinéraire d'un blanc grisâtre. Par la simplicité des couleurs, le symbole apparaissait honnêtement et provoquait même une certaine émotion.

Lorsqu'il eut repris ses esprits et qu'il se fut accommodé du nouveau paysage, Marian aperçut près de la fenêtre, sur un guéridon, une jumelle de marine. C'était sa jumelle — du moins la reconnut-il pour telle, bien qu'il ne l'eût jamais vue jusqu'alors: cela signifiait qu'il avait accepté sa nouvelle situation. On s'aperçut bientôt qu'il l'avait même acceptée avec enthousiasme, alors que je m'étais attendu à des protestations et à des accès de révolte.

J'avais enlevé à cet homme ce qu'on appelle une situation, et même une situation sûre, avec de riches perspectives. Il avait eu sous ses ordres un millier de techniciens et d'ouvriers de l'usine, et cela aurait duré jusqu'au moment où la fonction d'ingénieur en chef (promise et sûrement méritée) lui aurait valu la soumission disciplinée et respectueuse de dix mille hommes. Or, c'est ce qui l'intéressait en premier lieu — diriger et commander — plus même que de toucher de substantielles primes trimestrielles, sans compter les autres récompenses, grâce auxquelles il n'avait jamais éprouvé, durant les cinq dernières années, la moindre difficulté matérielle; il n'avait pas connu l'humiliation de ne pouvoir satisfaire ses fantaisies, ce qui pour certaines personnes est plus difficile à supporter que la souffrance causée par le froid et par la faim; il est vrai, d'autre part, qu'il n'avait pas trop de désirs, et que ses fantaisies n'étaient généralement pas très coûteuses.

De cet homme, qui ignorait tout de la mer, j'ai fait un marin, récemment promu commandant de bateau, mais dont la situation n'était pas trop claire, attendu qu'il n'avait rien à commander. Fait cependant étrange, dès qu'il entendit gronder la mer sous ses fenêtres et qu'il vit des bateaux dans la rade, il se considéra des leurs, avec une passion totale et bien cimentée, ombrée seulement par l'amertume de devoir attendre encore longtemps peut-être avant de se voir confier le commandement effectif d'un bâtiment.

En échange, cette situation constituant un long congé à terre, il avait tout loisir de s'occuper de Maria sans avoir le souci du calendrier ni la panique des horaires. C'est ce que je voulais lui offrir à elle, par compensation: un homme libre pendant l'été, au bord de la mer, en plein soleil et en plein vent, avec un peu de poésie, un peu de musique de bar, un peu d'alcool et beaucoup de rêves et d'espoirs, avec tout ce qui peut nourrir et dévorer en même temps un cœur jeune.

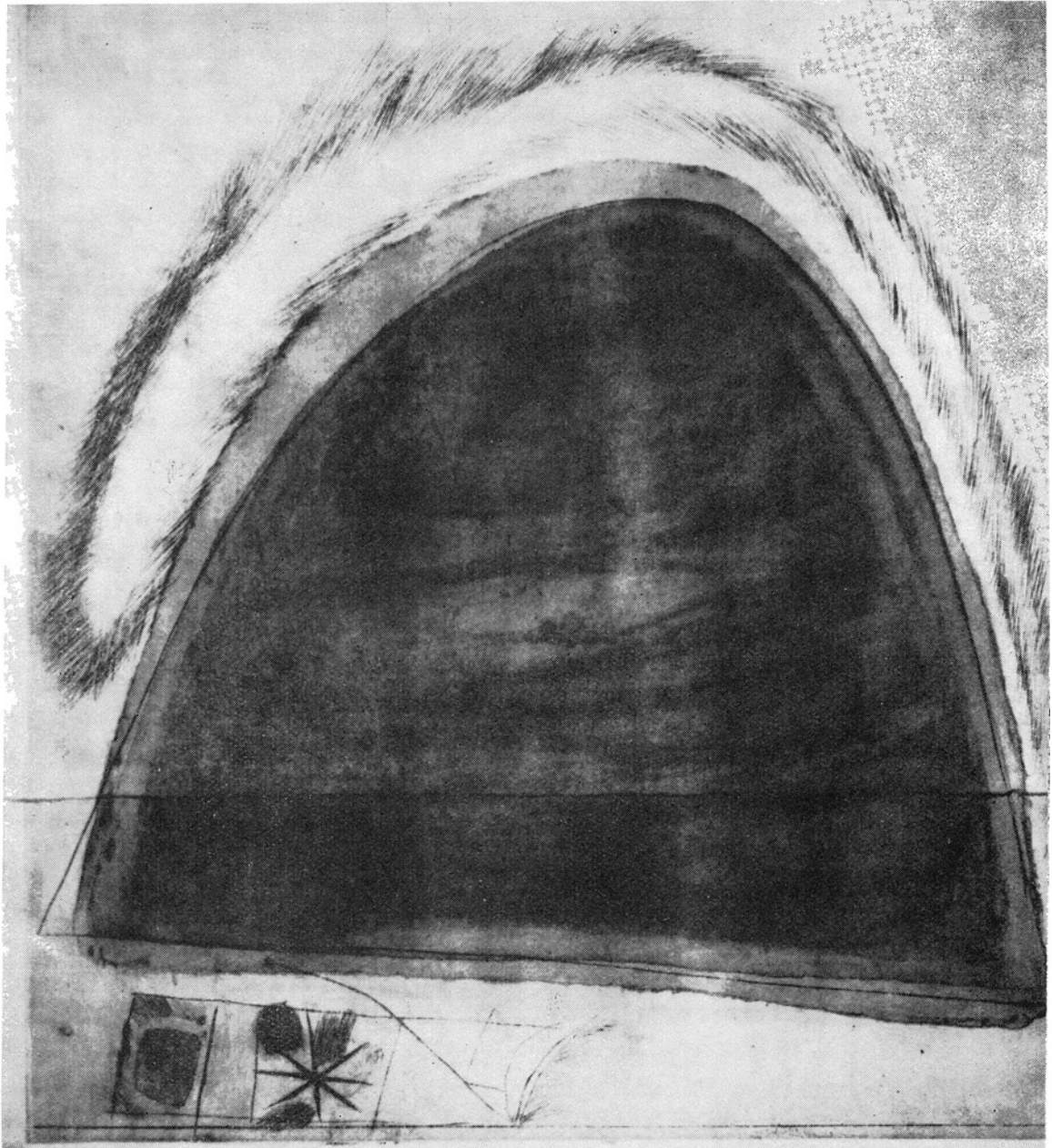
Il flânait déjà depuis deux mois, dans l'attente des événements, quand il rencontra Maria auprès du tronc d'arbre. C'est seulement lorsqu'elle fut revenue, rhabillée, lorsqu'ils eurent échangé leurs premiers mots, qu'il découvrit, non loin, une figure sculptée dans le sable mouillé, à peine ébauchée, imprécise, un peu mystérieuse, représentant peut-être une divinité de la mer, mais appartenant à une mythologie falsifiée, car elle tenait d'une main le trident de Neptune, et pourtant c'était une femme.

— C'est toi qui as fait ça? demanda-t-il avec une surprise un peu effrayée, regardant tantôt Maria, tantôt le relief de sable.

Il avait perdu son arrogance et sa brutalité du début, de même qu'avait disparu son sentiment d'infériorité. A présent, il semblait simplement emprunté et ému — et surtout il paraissait étonné et perplexe de constater sa propre transformation.

Maria rougit, non par timidité, mais par une sorte de pudeur. La figure modelée dans le sable représentait une pensée inavouable qu'elle avait eue, de même qu'était inavouable cette façon de l'exprimer par une forme en relief. L'étude de la sculpture était devenue une réminiscence interdite; tout ce qu'elle avait eu la force de conserver de ses anciennes préoccupa-

VASILE GRIGORE: Pissenlits sur fond rouge (huile) →



tions, et qu'elle savait devoir cacher comme quelque chose d'illégitime, c'était ce souvenir. C'est pourquoi elle allongea la jambe et éparpilla le sable avec son pied, détruisant l'ouvrage qu'elle avait fait sous l'impulsion d'une vague tentative de révolte.

Marian suivit des yeux son mouvement.

— Tu as de belles jambes! dit-il au bout d'un instant.

Elle lui jeta un regard en biais. Jamais elle n'aurait cru qu'une remarque banale et peut-être fallacieuse comme celle-là pourrait lui faire plaisir; bien sûr, elle n'y aurait trouvé aucune satisfaction, dans son hypostase précédente. Elle avait de belles jambes, elle se connaissait assez pour n'en pas douter, et elle savait rapporter la constitution de son corps aux formes idéales de l'anatomie, en appliquant tous les correctifs qu'imposent le style d'un certain type, ainsi que le style propre de chaque être humain. Son style à elle, c'était la mollesse chaude et calme au repos, et au contraire, en mouvement, l'élasticité sans ostentation — une élasticité musicale et non athlétique. Qui aurait soupçonné que cette femme menue (elle mesurait un mètre cinquante-cinq), construite discrètement et peut-être même timidement, avec des épaules un peu voûtées, le visage généralement dissimulé par les cheveux, était capable de faire des sauts atteignant deux fois la hauteur de son propre corps? Si, pour réaliser une telle performance, il faut avoir des muscles transformés en cordages tordus de catapulte, elle devait utiliser, pour sauter, des moyens surhumains, surnaturels, trouvant des ressorts dans son âme, ou en dehors d'elle-même, dans quelque astre magnétique qui l'avait projetée dans l'univers; son mouvement ascendant semblait parfois métaphysique, et même son retour au sol confirmait cette impression, car ce n'était pas une chute, mais un atterrissage, impossible sans la perte tout au moins temporaire, ou tout au moins partielle, du poids corporel.

Son nouveau statut d'existence conservait en tous points son ancienne constitution physique, mais elle ne se connaissait pas comme autrefois, et elle ne soupçonnait pas les ressorts qu'elle cachait en elle. C'est donc la première fois qu'un homme lui disait qu'elle avait de jolies jambes. Elle le regarda — il continuait à porter témoignage des mouvements de Maria, par une joie qui n'était pas totalement déclarée, par un sourire à peine esquissé, par une crispation de son être, née du mélange de désir et de doute que l'on ressent en présence d'une apparition séduisante, au moment où l'on se demande si elle vous appartiendra jamais.

Il lui était arrivé, comme à d'autres hommes sans doute, de remarquer dans la rue une silhouette de femme si harmonieuse qu'elle avait suscité en lui une véritable douleur, par le sentiment qu'un tel être était inaccessible. Puis, hâtant le pas pour la dépasser et la voir de face, il avait constaté avec une satisfaction vengeresse que la femme était laide, après tout, et qu'il n'y avait rien à regretter.

Mais maintenant l'être qui se tenait à ses côtés s'avérait de plus en plus attrayant. Soudain, il eut de nouveau devant les yeux l'image de la femme nue, telle qu'il l'avait vue quelques instants avant, mais qui, jusqu'à présent, était restée imprécise. Enfin, il la voyait dans toute sa netteté et ne pouvait comprendre.

— Pourquoi ne dis-tu rien? lui demanda Maria.

— J'ai peur de rêver; je ne sais plus comment j'ai fait pour arriver ici.

Elle l'examina de la tête aux pieds sans gêne et sans cacher sa satisfaction. Après quoi elle pâlit et dit d'une voix glaciale:

— Je suis toute seule ici depuis près d'un an et demi . . . A midi, je prends mon service jusqu'à huit heures. Que fais-tu ce soir?

— Ce que tu veux!

— Alors, on peut se retrouver ici, à huit heures et demie . . . Maintenant, si tu as quelque chose à manger dans ton sac, je puis encore rester trois quarts d'heure . . .

Tandis qu'il défaisait son sac et en retirait, avec quelque embarras, les quelques provisions qu'il avait emportées, elle restait assise sur le tronc d'abre, balançant ses jambes comme un enfant; mais, par ce geste, elle cachait justement le ressort qui déterminait le mouvement — un profond trouble féminin, à peine réprimé. Cet homme qui, une demi-heure auparavant, n'était pour elle qu'un inconnu, avait déchaîné en elle le désir précis et suffocant de se blottir dans ses bras. Elle aimait aussi bien l'arrogance dont il avait fait preuve au début que la timidité manifestée

par la suite. Ce mélange dégageait un charme imprévu, une vigueur explosive, bouillonnant dans un immense réservoir de tendresse, alliage capable de transformer la douleur en volupté.

— Comment t'appelles-tu?

La voix sortait des profondeurs de l'être, lourde et un peu rude. En apprenant son nom, Maria le répéta avec surprise.

— C'est un nom qui semble très long, et il n'a pourtant qu'un son de plus que le mien. Moi, je m'appelle Maria. Ma patronne, Sainte Marie, protège les marins... Et tu t'occupes de quoi?

— Je te prépare quelque chose à manger.

— Non. Je veux dire: qu'est-ce que tu fais dans la vie?

Un genou à terre, il continuait à fouiller son sac. Il leva les yeux vers elle.

— Je suis... marin!

Maria fit entendre un rire étouffé.

— Eh bien, je te protégerai... Quel espèce de marin?

Il hésita.

— Je suis commandant de bateau.

— Si jeune? Tu as donc plus de trente ans?

— Trente-quatre.

— Moi, j'en ai vingt-huit... Depuis quand es-tu commandant?

— Depuis le printemps dernier.

— C'est déjà plus vraisemblable. Quel bateau commandes-tu?

— Aucun pour l'instant. Je suis en congé à terre.

— Bon; quand tu voudras, tu pourras venir passer ton congé ici avec moi.

Maria se leva; avant de parler, elle éprouva un sentiment de dégoût et de honte, mais elle ne put s'empêcher de dire:

— Tu sais... mon père a été marin, lui aussi! Attends-moi ce soir!

Sur le chemin du retour, en allant vers la maison de pierre, elle se dit, pensant à son père qu'elle n'avait jamais connu: « Qui sait, peut-être était-il en effet marin; j'ai peut-être dit la vérité! »

Elle commençait à prendre confiance en elle-même et à accepter son nouveau destin, probablement parce qu'elle avait déjà accepté Marian. Quant à celui-ci, elle l'avait accepté avec une telle hâte non par légéreté, mais parce que son subconscient le reconnaissait — il avait déjà joué un rôle dans la vie de Maria.

A huit heures et demie, il ne faisait pas encore tout à fait sombre. Marian l'avait vue de loin et s'était levé pour aller à sa rencontre; cependant, elle lui fit signe de rester sur place, et ils se rencontrèrent auprès du tronc d'arbre.

— Bonsoir, Marian! Bonsoir, Cristophe! dit Maria.

— Veux-tu qu'on aille quelque part? lui demanda-t-il.

— Non, plus tard. Donne-moi une cigarette.

— A midi, tu m'avais dit que tu ne fumais pas.

— C'est vrai, je ne fume pas. Mais je veux m'y mettre.

Elle s'assit sur le sable, le dos à la mer, appuyée contre l'arbre. Marian resta debout.

— Tu n'aimes pas la mer?

— Je la hais!... Assieds-toi près de moi.

Il s'assit à son côté, mais pas trop près; il la regardait de côté: elle prétendait haïr la mer, et pourtant ce matin il l'avait trouvée sur la plage.

— Serais-tu un peu menteuse?

— Oui, mais je crois que c'est surtout envers moi-même. D'ailleurs je n'ai pas à qui mentir; je connais très peu de monde et je ne parle jamais de ma vie privée; personne ne me demande ce que je pense, où je vais, d'où je viens. Peut-être ai-je quelque chose à cacher, mais je n'ai pas à qui le cacher.

— Et pourtant tu mens! Ce n'est pas ta première cigarette. Tu as longtemps fumé, ça se voit tout de suite.

— Je ne mens pas . . . C'est en effet curieux, je le reconnais: jusqu'à présent, je n'ai jamais fumé, et pourtant quand j'ai senti le goût du tabac, j'ai eu l'impression de le connaître déjà . . . Quand même, j'ai un peu le vertige.

— C'est parce que tu as avalé la fumée.

— Non, c'est autre chose . . .

Le soir était descendu.

— Je veux me tremper dans la mer, dit Maria. Tu viens avec moi?

Tandis qu'ils nageaient, le ciel à l'horizon devint cuivré. Au bout d'un quart d'heure, la lune allait paraître. Alors Maria revint sur la plage.

★

Le style de la ville neuve était le prisme, simple, lapidaire; aucun autre élément géométrique ne s'ajoutait à son architecture, qui cependant, par l'emplacement et la combinaison de ces bâtiments, réalisait des figures d'une inépuisable variété, sans jamais devenir rigide ni monotone. Près du centre de cet ensemble moderne et international subsistait pourtant une construction anachronique, à l'ombre de palmiers gigantesques: un ancien caravansérail sans histoire, mais supposé authentique, motif pour lequel il avait échappé à la démolition, de même que les palmiers avaient été respectés comme monuments de la nature — bien qu'en général, quand il se met à démolir et à abattre, l'homme dépasse souvent son intention initiale.

La bâtisse se composait d'un quadrilatère de petites cellules entourant une cour intérieure où l'on pénétrait par un couloir voûté, après avoir ouvert une lourde porte en bois noir inscrustée de morceaux de verre bleutés. Le mur extérieur, que ne perçait aucune fenêtre, ne dépassait pas deux mètres de haut, parce que les sables amoncelés par le vent l'avaient investi, l'ensevelissant de plus en plus. La cour, protégée par les constructions, se trouvait à près d'un mètre au-dessous du niveau extérieur; c'est pourquoi le devant de la porte était déblayé de temps en temps jusqu'aux dalles de pierre qui, dans le temps, reliaient sans doute l'entrée à une route aujourd'hui ensablée

Une demi-heure avant minuit, Maria frappa à la porte ornée de tessons bleus.

— Ne penses-tu pas qu'ils sont couchés? demanda Marian.

— Non, personne ne dort ici avant le jour.

Aussitôt, la porte s'ouvrit, sans que personne eût posé la moindre question; mais quelqu'un avait sans doute eu la possibilité de s'assurer de l'identité des visiteurs, en regardant par un trou invisible, pratiqué dans le mur ou dans le bois de la porte. Le mur de pierre crépi et passé à la chaux étincelait au clair de lune; de place en place, des palmiers y projetaient leurs ombres verticales pareilles à des piliers, sans assombrir sa surface ni le sol environnant, car leurs feuillages étaient très hauts et se dessinaient, noirs, sur le ciel bleu.

— Bonsoir, Tulip! dit Maria. Recevez-vous deux naufragés?

C'était un samedi soir, et ils avaient couru toute la ville en voiture, cherchant une place où il leur fût possible de manger copieusement et tranquillement: ils n'avaient rien trouvé. Les gens, épuisés par le soleil de la journée, se pressaient partout et se nourrissaient avidement, comme pris de panique. L'air vibrait d'une musique mêlée, provenant de dizaines d'orchestres et de centaines de juke-boxes, sur quoi semblait flotter une menace de famine.

La foule entassée autour des tables donnait en effet l'impression angoissante d'un trop grand nombre de bouches par rapport au débit de nourriture produit par le sol, en sorte que certains risquaient de mourir de faim, comme dans un monde damné.

L'homme qui avait ouvert la porte était courtaud, assez gras, il avait la tête rasée, mais non les joues, et paraissait âgé d'une soixantaine d'années. Il portait de larges pantalons orientaux et des bottes de kosaque, cependant que le haut de son corps était revêtu d'un vieux frac.

— Entrez donc! dit-il sans paraître surpris, comme si cette visite lui avait été annoncée.

Au milieu de la cour se trouvait un puits à la margelle de pierre surmontée d'un arceau de fer qui soutenait la poulie du seau. Un petit chien noir avec une tache blanche sur un œil, comme un monocle, vint à la rencontre de Maria et se mit à frétiller en poussant de petits cris de joie et en se roulant par terre.

Devant les cellules étaient disposées des tables — une bonne douzaine — comme dans un restaurant, et toutes étaient occupées. Au-dessus de chacune brûlait une lanterne à pétrole suspendue au mur de pierre crépi et blanchi à la chaux, tout comme à l'extérieur. Toutefois, le puits recevait le rayon d'un projecteur électrique fixé au toit de la maison, sur le côté droit du quadrilatère. Sous un appentis, du même côté, on pouvait voir un âtre où, sur un lit de braise, un bélier entier tournait sur une broche en exhalant une fumée entêtante et des arômes gras. Dans un four en terre battue et, un peu plus loin, dans une cuisinière, flamboyaient des feux de bois. Çà et là, quelques ombres allaient et venaient; à cause de la lumière incertaine qui parvenait de dessous l'appentis et qu'annulait presque entièrement le faisceau du projecteur, on ne pouvait se rendre compte si c'étaient des hommes ou des femmes.

— Je vais vous trouver tout de suite une table, dit l'hôte.

Il frappa dans ses mains en se tournant vers les cuisines. Avant que quelque être humain fit son apparition, un quadrupède sortit de l'ombre et s'approcha des nouveaux venus. Quand il eut pénétré dans le rayon du projecteur, on s'aperçut que c'était un pétit âne gris. En voyant Maria, il prit le trot, prouvant ainsi qu'il l'avait reconnue. Arrivé tout près d'elle, il leva son museau vers le ciel, ouvrit ses mâchoires immenses et décharnées — et se mit à braire de façon exubérante, faisant entendre cette quarte inimitable, capable de déchirer le tympan humain.

Maria tendit la main et le caressa longuement, fortement, dans le creux formé à l'intersection des mâchoires. L'âne cessa de braire et fixa sur elle le regard de ses yeux larmoyants.

De la même pénombre qui s'étendait du côté des cuisines émergea un nouveau quadrupède. Il s'éleva soudain au-dessus du sol, parvenant presque au niveau de la toiture. Ayant fini de se détendre, il s'avança d'un pas lent, mais pourtant arythmique et saccadé, comme un chariot qui aurait eu des roues ovales. C'était un chameau au poil pauvre et dont l'âge avait fait fondre la bosse: sa lèvre inférieure pendait, flétrie, ce qui lui donnait l'air très doux d'une bête vaincue par la tristesse. Maria lui caressa le front d'une main, continuant à flatter l'ânon de l'autre. Le chien frétillait toujours à ses pieds . . .

. . Sous la surveillance de l'homme qui les avait accueillis, une vieille femme obèse à la démarche de canard apporta une table basse, comme on en voit dans les maisons paysanenes, et l'installa près du puits.

— Tulip, dit Maria, tandis qu'elle s'asseyait sur un escabeau, le projecteur nous éblouit.

L'homme, aussitôt, s'approcha du mur et, à l'aide d'un ingénieux système de leviers articulés, déplaça le faisceau du projecteur, éclairant successivement tous les recoins de la cour pour chercher une orientation convenable; finalement, n'en trouvant aucune, car dans toutes les positions la lumière dérangeait l'un ou l'autre des clients, il le pointa vers le ciel, telle une épée blanche. D'en haut, la lumière retombait à présent comme un jeu d'eaux, sur la cour qui semblait plongée dans une indéchiffrable féerie.

— Où sommes-nous? Explique-moi ce que tout cela signifie, dit Marian.

— Si je te donnais des explications, rien de ce qui est ici n'aurait plus de charme. N'essaie pas de comprendre. Tout ce que je puis te dire, pour que tu ne me soupçonnes pas d'avoir des relations douteuses, d'être complice d'un complot ou d'une organisation de contrebande, c'est qu'au moment de mon arrivée j'ai habité pendant quelques mois ici, dans une de ces cellules, d'ailleurs charmantes, jusqu'au moment où une chambre a été libre dans la maison de pierre. Considère que nous nous trouvons dans une sorte d'auberge, bien qu'elle n'ouvre pas ses portes à tous ceux qui y frappent. Je ne sais d'ailleurs rien de précis sur ce Tulip, sinon que — à ce qu'on raconte — il a plusieurs femmes, bien entendu aucune n'étant légitime, et que toutes apportent leur contribution aux soins du ménage. Aucune ne m'a jamais adressé la parole, je n'en ai vu aucune de près. Tulip a un fils et une fille, je ne sais pas si les deux sont de la même épouse . . . ou de toutes. Ces enfants sont les plus beaux que j'aie jamais rencontrés ; ils ont adopté le style hippie, mais je crois que c'est par pure forme; ils n'ont pas abandonné la maison, ne renient pas leur famille, et, quant à la fille, on peut être certain que jusqu'à présent, bien qu'elle ait près de dix-sept ans, elle s'est préservée de tout contact masculin. Quelques-uns de ceux qui ont été évincés prétendent qu'elle est la maîtresse de son frère. C'est vrai qu'ils sont inséparables et pleins de tendresse l'un pour l'autre . . . Est-ce qu'on sait? Il se pourrait, après tout,

qu'ils ne soient pas frère et sœur. D'ailleurs, ils ne se ressemblent pas du tout, mais ils sont ravissants. Tu les verras peut-être un peu plus tard. Maintenant, ils sont probablement en train de se baigner dans la mer, ou de danser dans une boîte de nuit. Un soir, ils sont partis pour faire une promenade en barque et ne sont revenus qu'au bout d'une semaine; personne n'a jamais su où ils ont erré pendant sept jours; peut-être ont-ils débarqué en un point quelconque de la côte, où bien ont-ils vécu dans la hutte d'un pêcheur: à moins qu'ils aient abordé dans une île...

Marian sourit. Elle lui jeta un regard en-dessous.

— Tu ne me crois pas?

— Mais si. A partir d'aujourd'hui, à midi, je suis prêt à croire tout ce qui m'arrive et tout ce qu'on me dit. Mais tu avais décidé de ne pas me dévoiler les mystères de cette maison.

— Je ne t'ai rien dévoilé du tout et je n'ai aucune intention de le faire. Je t'ai simplement donné quelques informations; ce sont des faits connus de tout le monde. Il existe, à vrai dire, un mystère véritable, ou plutôt, il en existe plusieurs; mais ceux-là, je ne te les dirai jamais. Au fond, si tu y tiens, — tu vois, j'ai changé d'avis — tu pourras les découvrir toi-même, mais par d'autres moyens.

— Je pense qu'ils ne m'intéressent pas.

— Oh! c'est que tu ne soupçonnes même pas les secrets extraordinaires que cache cette maison... cette maison qui n'en est pas une, mais...

Marian insista:

— Allons! raconte!

— Renonce à vouloir me tirer les vers du nez; de moi, tu n'apprendras rien.

— Et toi, comment as-tu fait pour les connaître?

— Par mes observations personnelles, et par une série d'investigations.

On n'entendait pas de conversations autour des autres tables, mais simplement un murmure vague, parfois couvert par le bruissement de la mer dans le lointain. La cour intérieure n'avait pas de résonance; mais peut-être que tout le monde se taisait, se contentant de manger en se penchant sur les assiettes, les coudes écartés. comme si chacun voulait défendre sa nourriture; sans tourner la tête d'un côté ni de l'autre. C'était de nouveau la manifestation d'une fringale collective et concentrée.

— Tout ce que je puis te dire, poursuivit Maria, c'est que sur des centaines de kilomètres au bord de la mer, et même dans les îles — tout le monde est d'accord là-dessus — personne ne prépare mieux le bélier rôti que Tulip. On peut en dire autant de ses œufs sur le plat et de sa galette au fromage et au yaourt... On connaît moins bien l'histoire du chameau; il est si vieux que même les personnes les plus âgées avec lesquelles j'en ai parlé m'ont dit que les parents de leurs parents se souvenaient de l'avoir vu par ici. Certains prétendent que c'est un des survivants du déluge, que l'Arche de Noë, en route vers le mont Ararat, l'a perdu au cours d'une tempête, les vagues l'ayant entraîné par-dessus bord et qu'il a nagé des mois et des mois, jusqu'au moment où, les eaux s'étant retirées, il s'est retrouvé sur la terre ferme. Cette légende circule même parmi des personnes très instruites... Il ne faut pas croire que Tulip le garde chez lui sans raison... Mais à présent, je ne te dirai plus rien. Veux-tu me passer une cigarette? Et, s'il te plaît, verse-moi encore un verre de vin!

Chaque fois qu'elle aspirait une première bouffée de fumée, Maria regardait entre ses cils, au loin.

— Oui, c'est très étrange! La seule explication que je puisse trouver, c'est que j'ai encore vécu une autre existence.

Malgré la faim qu'elle avait éprouvée en arrivant, Maria n'avait pas touché à son rôti, qui refroidissait dans l'assiette. Par contre, ils en étaient à leur seconde bouteille de vin.

— J'ai parfois goûté un doigt de vin, mais pour ce qui est de boire vraiment, non, je n'ai jamais bu; cela ne me plaisait pas — je me demande pourquoi; à présent, je constate que ce n'est pas mauvais du tout.

— Mais c'est un mal en soi.

— Comme de fumer, n'est-ce pas?... Ne me dis pas de lâcher le tabac, je viens à peine de m'y mettre.

Elle le regarda de nouveau entre ses paupières à demi-fermées.

— Oui, c'est vraiment curieux. Je suis certaine d'avoir déjà fumé dans le temps . . . Connais-tu encore quelque chose de mal?

— Mettons, si tu veux, l'amour. Ainsi, tu pourrais m'aimer.

— Et pourquoi serait-ce un mal? . . . Du reste, je ne t'aimerai pas dans cette existence-ci; j'aime depuis très longtemps quelqu'un d'autre . . .

Marian, dépité, changea de conversation:

— Tu ne veux rien manger ce soir?

— Non; je suis très triste. Donne-moi encore un verre de vin.

— Tu regrettes notre aventure?

— Je ne regrette pas. J'ai voulu que les choses se passent comme cela, et surtout au bord de la mer, parce que je la déteste. J'ai voulu que nous soyons violentées toutes les deux, pour que je puisse la défier. Ensuite, je me suis rendu compte qu'elle était restée insensible. Elle ne sait rien, elle ne comprend rien, tout lui est égal. A présent, je suis toute seule à me tourmenter.

— Mais pourquoi te tourmenter?

— Parce que j'aime quelqu'un d'autre, je te l'ai déjà dit.

Après un silence crispé, Marian lui demanda, sur un ton qui marquait encore mieux son dépit:

— Alors pourquoi n'es-tu pas avec lui, en ce moment?

— Parce que je ne sais pas où il est.

— Je ne comprends pas. Il est parti?

— Il n'est pas parti. Au contraire, il n'est pas venu. Tu comprendras une autre fois. Et puis il vaut mieux que tu ne comprennes pas du tout. S'il te plaît, ramène-moi à la maison.

— Mais tu n'as rien mangé!

— Donne-moi encore un verre de vin, veux-tu?

La voiture de sport, capote abaissée, attendait sous un palmier. Quand ils s'en approchèrent, ils y distinguèrent deux silhouettes, un garçon et une fille, dont les cheveux également longs tombaient sur les épaules. Le garçon jouait de l'harmonica, cependant que la jeune fille pinçait les cordes d'une cithare. Marian se pencha pour essayer de distinguer leurs visages au clair de lune. Il regarda d'abord la jeune fille. Elle lui sourit en découvrant ses dents blanches, qui contrastaient avec son teint cuivré. Tout étincelait, sur sa figure, les yeux, la bouche, la peau d'où irradiait encore la lumière du soleil de l'après-midi. Elle était passablement dévêtue: en s'asseyant, elle avait remonté sa robe en tissu éponge au-dessus des hanches Cette robe avait sur le devant, une échancrure qui se prolongeait presque jusqu'à la taille, découvrant entièrement les seins, plus brillants encore de lumière solaire que le visage lui-même.

Le jeune homme, au contraire, était vêtu d'un smoking ouvert sur un chandail en soie blanche à col roulé et orné d'un riche jabot. Autour du cou, il portait une mince chaînette blanche, peut-être en argent, qui lui descendait jusqu'à la ceinture et à laquelle pendait un médaillon large comme la main, un disque métallique orné d'un dessin difficilement discernable à la clarté de la lune.

— Mes enfants, si vous voulez venir avec nous, il faut passer derrière! leur dit le maître de la voiture.

Le garçon le considéra avec une expression où se mêlaient étrangement la douceur, la politesse, l'insolence et l'arrogance. Il était aussi beau que la jeune fille, mais sa beauté avait déjà quelque chose de masculin.

— C'est à vous, ce vieux clou? Excusez-nous d'y avoir fait notre nid.

En disant ces mots, le jeune homme balança ses jambes par-dessus la portière et, d'un seul bond, sans prendre appui sur ses mains, se trouva debout à côté de l'auto. On pouvait tout lui pardonner, après un tel mouvement.

Sa compagne se leva paresseusement, souriant toujours, lascive et candide à la fois.

— J'irais volontiers, dit-elle avec une voix d'enfant et des inflexions de femme, mais je vois que tu es avec une jeune fille.

Le garçon ajouta:

— J'aurais honte de rouler dans une bagnole pareille; mais la fille qui vous accompagne, elle vaut son pesant d'or!

Alors Maria s'avança.

— Bonsoir, voyous! Pourquoi ne rentrez-vous pas à la maison?

La jeune fille s'ébroua, sauta hors de la voiture et se jeta dans les bras de Maria.

— J'ai rêvé de toi chaque nuit, Maria, toute la semaine! J'avais tellement envie de te revoir! Je t'ai écrit, je t'ai envoyé des kilos de papier — je t'aimerai toute ma vie.

Puis, se tournant vers Marian, elle s'excusa de son effusion d'un air plus intimidé encore qu'au moment où elle subissait son examen, dans la voiture.

— Pardonnez-moi, monsieur! Maria est mon grand amour. Si vous l'épousez, ne l'emmenez pas loin d'ici; ou alors engagez-moi comme bonniche, je ne demande pas de salaire.

Le garçon fit le tour de la voiture et, s'approchant, s'inclina très cérémonieusement devant Maria; son médaillon toucha presque le sable.

— Pardonne mon audace de tout à l'heure, Maria; je ne t'avais pas reconnue. Mais tu dois admettre que je ne me suis pas gouré: mon instinct oculaire ne me trahit jamais. De loin et dans l'obscurité je me suis quand même rendu compte que tu es une apparition fascinante. Pas de doute, je dois avoir un radar dans le cerveau.

— Ce sont les enfants de Tulip, dit Maria.

Marian assistait à toute cette scène, confiné dans un mutisme stupide. Il se rendait compte que sa voiture et lui-même étaient nettement inférieurs aux autres; et Maria ne s'était pas déclarée son alliée. Elle restait là, froide et lointaine, alors que quelques heures avant il la tenait dans ses bras.

— Mon père, dit le jeune homme, a dix gros cahiers, plus épais que cinq annuaires du téléphone, et qui ne contiennent que des noms propres: les noms de quelques dizaines de milliers d'hommes ayant vécu pendant des dizaines de siècles, depuis le premier successeur de Ramsès 1er, jusqu'à son dernier descendant actuellement vivant; il paraît que c'est moi. L'avant-dernier, était mon père.

La jeune fille serrait fortement le bras de Maria, la joue collée contre son épaule; ses yeux et ses dents étincelaient dans la nuit, ses lèvres étaient rouges et brillantes. Il était difficile de se rendre compte si elle voulait ainsi témoigner son amour à Maria ou provoquer les deux autres, Marian et son frère. Un instant, elle paraissait candide; et, l'instant d'après, d'autant plus éhontée qu'elle avait semblé plus candide au début. Marian se sentit de nouveau isolé, dans un état d'infériorité paralysante....

Quand ils furent de nouveau seuls, tandis qu'il conduisait la voiture, au-delà des palmiers, il demanda à Maria:

— Lequel des deux est-il fou, l'avant-dernier ou le dernier descendant de Ramsès?

— Aucun!

— Les dix cahiers existent donc?

— Bien sûr. Je les ai vus. Et même plus d'une fois.

— Tu voudrais me le faire croire?

— Tu n'es pas obligé de le croire. Laisse donc les gens penser ce qui leur chante.

Marian n'insista pas, craignant de soulever un lièvre.

— Quel âge a-t-elle, cette gamine? demanda-t-il un peu plus tard, comme l'auto parvenait sur la plage et roulait tout doucement vers l'endroit où Cristophe attendait, tout seul, dans la nuit.

— Je ne sais pas au juste, en tout cas elle est très jeune; je te l'ai déjà dit, elle doit avoir dans les dix-sept ans. N'en dis pas de mal, c'est l'être le plus pur que j'aie jamais connu.

Marian ne put s'abstenir de répliquer:

— Il m'a semblé que sa tendresse pour toi allait un peu loin.

— Qu'est-ce qui te paraît impur là-dedans?

— Le fait qu'elle tortillait ses hanches et montrait ses seins en présence de son frère.

— Ils sont si beaux, tous les deux, dans un monde d'hommes si laids, que je suis prête à tout leur permettre.

— Même l'inceste?

Maria garda un instant le silence, et se silence mit de l'acide sur les paroles qu'elle prononça ensuite de l'air le plus serein:

— La beauté a tous les droits. Ce sont les gens laids qui ont inventé l'idée de monstruosité.

Et, après une pause, elle ajouta:

— Il ne faut pas te plaindre: tu fais partie, grâce à Dieu, des beaux hommes! Je ne sais pas qui tu es, je ne sais pas ce que tu penses; il se pourrait que tu sois une canaille ou, ce qui serait plus grave, que tu sois un faible d'esprit — et j'ai bien peur que ce soit le cas. J'ai couché avec toi parce que tu étais beau. Viens passer la nuit chez moi!

★

Dans la partie mansardée de la maison de pierre, Maria avait deux voisins, des camarades de travail, avec lesquels elle ne s'était senti aucune affinité. L'un travaillait le matin, mais l'autre était resté chez lui, et c'est pourquoi Marian ne put descendre que vers midi. Cette captivité l'avait rendu nerveux et, se trouvant en proie à l'orgueil fatigué qui fait suite à l'amour, lorsqu'on croit que tout vous est dû mais que l'on craint de n'en pas recevoir assez, la présence de Maria lui semblait un poids illimité dans le temps.

— Tu n'as jamais été en prison, fit-elle remarquer.

— Pourquoi aurais-je été en prison?... Tout le monde n'y a pas été. Je n'ai jamais aimé me mêler des affaires des autres.

— Et tu n'aimes pas non plus que d'autres se mêlent de tes affaires!

— Exact! C'est un tort?

Il était assis au bord du lit, jetant de temps à autre des regards sur les coins de la chambre, comme s'il avait cherché une brèche dans le mur, pour pouvoir s'échapper.

Maria saisit un escabeau, s'assit en face de lui et lui prit les mains.

— Je dois te prévenir que je ne tiens pas du tout à ma réputation: ma réputation est quelque chose qui ne regarde que moi. Peu m'importe ce que pense tel ou tel... Si je t'ai prié de partir sans te faire remarquer, c'est parce que le règlement m'interdit de recevoir qui que ce soit, et parce que je ne voudrais pas me faire mettre à la porte de cette maison.

— Pourquoi m'as-tu appelé, hier soir?

— Exactement pour ce qui est arrivé.

L'espace d'un instant, le regard de Maria devint tendre, puis il se refroidit.

— Tu peux partir; j'ai été mesquine. Je te prie même de faire du bruit dans l'escalier, de tousser, de claquer la porte, en bas, aussi fort que tu pourras.

Il eut un rire un peu crispé.

— Tu me renvoies?

— Depuis deux heures déjà, tu as perdu ton calme et tu ne parviens pas à le retrouver, parce que tu te sens prisonnier; ici, dans cette chambre où nous nous sommes aimés. Au bout du compte, je t'ai admis pleinement dans ma vie, sans hésiter et sans avoir la garantie que tu n'allais pas m'étrangler pour me dévaliser. Ou par simple sadisme. Allons, va-t'en!

Marian se leva:

— On se voit ce soir?

— Non!... Et jamais plus!

— Pourquoi pas?

— Pourquoi le ferions-nous?

— Il me semble que c'est normal.

— Je t'ai pourtant dit que j'aimais quelqu'un d'autre.

— Ça ne t'a pourtant pas empêchée...

— C'est vrai, ça ne m'a pas empêchée, mais j'ai des raisons suffisantes pour expliquer mon geste: la première, c'est que tu m'as plu et que tu m'as troublée; une autre, c'est ma solitude, une autre encore, ma tristesse... Et ce n'est pas tout. Mais je ne veux pas que cela devienne une habitude.

— Je ne te comprends pas.

— Je sais que tu ne comprends pas ! Je ne veux pas que tu viennes devant ma porte sûr de toi et sans émotion.

— Alors, tu es indifférente à ce qui s'est passé cette nuit.

— Rien ne m'est indifférent.

— Si je viens ce soir, tu me mettras à la porte ?

— Je ne te recevrai pas ! Ici, c'est ma vie ; je ne te l'ai pas donnée, je ne te l'ai même pas promise.

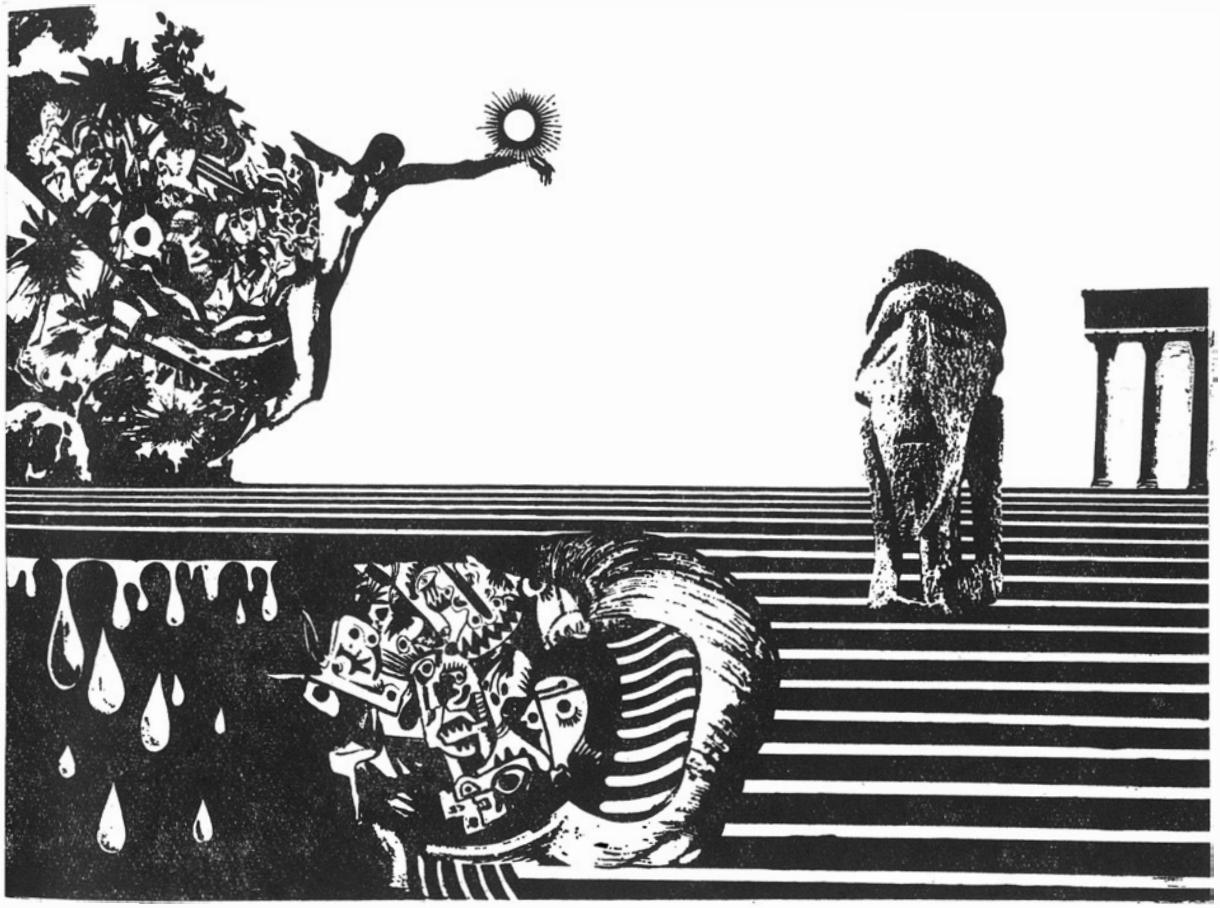
— Alors viens sur la plage, au même endroit.

Maria ragarda dans le vide et soupira :

— Ce pauvre Cristophe !

Il ne comprit pas qu'elle ne retournerait jamais là-bas, et il l'attendit presque jusqu'au point du jour, quand il commença à trembler de froid et de détresse.

En français par CONSTANTIN BORĂNESCU



DONE STAN : *Prométhée*

EUGEN BARBU

Un jeune homme beau comme Ramon Novarro

I

Gică* s'achemina vers l'agence de loterie de mam'zelle Carmen Popescu. Il lui restait quelques revues et à qui les vendre sinon à la belle Carmen? L'Empereur traversa la rue et monta les marches conduisant à la petite boutique, sans un coup d'œil pour le débit de tabac modèle de Tudorică Boerel. Par la vitre de la porte, au-delà du comptoir encombré de pots pleins de billets de loterie, il aperçut la jeune femme qui se mettait du rouge aux lèvres, devant une glace. Les murs, tapissés d'affiches appartenant aux agences privées de loterie, gondolaient. Cela sentait le vieux papier brûlé, et le poêle, au milieu de la pièce, répandait une chaleur agréable, faisant fondre la glace qui avait recouvert la vitrine.

— On peut entrer? demanda Gică, qui aspirait à prendre sa part de la chaleur bienfaisante.

Il ne se serait jamais permis de franchir le seuil de l'agence de mam'zelle Carmen Popescu s'il s'y était trouvé un autre homme. Il avait l'usage du monde, voyons. Il convenait, n'est-ce pas, de la laisser seule avec ses amis, de ne point intervenir dans l'enchevêtrement des aventures érotiques nées de ces brèves rencontres dans la boutique étroite. Mais ce matin-là les officiers se confinaient dans leurs casernes, les commerçants ne passaient que plus tard, faisant mine de taquiner la chance sans mettre la puce à l'oreille des épouses, et les clients de passage faisaient défaut car en ce jour la rue Grivitza avait un drôle d'air, à croire que tout le monde était pris de folie.

— Je vous en prie, je vous en prie! fit mam'zelle Carmen Popescu, invitant l'Empereur à entrer.

Elle achetait *Corps et Ame* et était abonnée aussi à la *Réalité illustrée*; mais en vertu d'un accord intervenu entre eux, il la laissait feuilleter aussi, pour quelques lei en plus par mois, les autres revues, tandis que le roi des resquilleurs contemplait par la fenêtre le spectacle de la rue, installé sur une chaise vernie, tout près du poêle.

— Bonjour, bonjour, dit Gică. Quoi de neuf, mam'zelle Carmen?

— Rien d'intéressant! Aujourd'hui, tout va mal. Je n'ai pas même vendu 20 billets... L'Empereur savait ce que la chose voulait dire. Mam'zelle Carmen Popescu percevait 10% sur le prix des billets et si la vente était maigre, force lui était de faire à son tour maigre chère.

---

* A Ménilmontant, on l'appellerait Jojo.

— Avec ce qui se passe dehors! Ecoutez donc!

De la rue des négociants parvenait distinctement le martèlement des godillots de la soldatesque:

— Ran! Ran! Ran!

— Ran! Ran! Ran!

— Ran! Ran! Ran!

—Parole, le monde est devenu maboul, Gică. Allons, passe-moi donc l'*Illustration roumaine*, que je regarde un peu les photos.

— Comment donc, avec plaisir, mam'zelle Carmen, fit le vagabond, en fixant les yeux sur elle.

Pas laide du tout, la donzelle, à peine la trentaine, mais pourquoi n'avait-elle pas convolé encore en justes noces? Quels yeux, quelle bouche et le reste à l'avenant! Quand mam'zelle Carmen Popescu se déhanchait dans sa boutique, tous les morts et trépassés du cimetière voisin se levaient dans leurs tombes; quant aux officiers, ils avaient l'air malades lorsqu'ils sortaient de l'agence de la belle Carmen! Elle n'aurait eu qu'à choisir dans le tas. Gică qui était philosophe, se mit à réfléchir à la question. Au fond, que pourrait-elle tirer d'un seul homme? Rien que pour les chaussures, les robes, les petits cadeaux, il fallait un sacré tas d'argent. Et aujourd'hui chacun tremblait pour son gagne-pain. Des chômeurs par tous les chemins, chacun un chien, que dis-je, un loup, pour son semblable. Oui, mais, pourquoi pas un officier? Il l'emmènerait avec lui, la baladerait de garnison en garnison, lui ferait voir l'étranger, elle serait quelqu'un, quoi! Oui, mais alors elle devrait abandonner sa boutique, et elle ne verrait plus personne. Car Gică n'était pas sans savoir ce qui la retenait ici, à l'agence de loterie, ladite Carmen Popescu. Ce qui la retenait? C'était que tout le monde n'avait d'yeux que pour elle. Tout un chacun passe — qui ne passe rue Grivitza? — et jette un coup d'œil de l'autre côté de la vitrine. Et qu'est-ce qu'il voit? Les pots remplis de billets de l'agence Campus et Bassa? Les affiches publiant les numéros gagnants vendus par l'agence Stănoĭu, le mois précédent? Je t'en fiche! Il voit mam'zelle Carmen Popescu en train de se mettre du rouge, et alors quel mâle résisterait à la tentation de grimper les marches en ciment de l'agence de loterie? Et que fait tout mâle amateur de jolies femmes? Il dit, respectueusement:

— Bonjour mademoiselle...

— Bonjour monsieur. Que puis-je pour vous servir?

Car telle est bien la question que vous pose mam'zelle Carmen Popescu, la bouche en cœur, comme une invite à venir y étancher sa soif:

— Un billet....

— Un billet? fait la belle en minaudant, le sourcil gauche artistement relevé.

— Oui, un billet...

— Et comment le voulez-vous ce billet?

Comment le veut-on? Comme si on pouvait encore avoir la tête au billet, quand on a les yeux rivés aux pommes d'amour de la belle Carmen, étalées sur le comptoir ainsi que deux grenades!

— Gagnant... bafouille quelque quidam porté sur le jeu.

— Et dans les combien voudriez-vous gagner?

— Beaucoup.

— Beaucoup?

— Oui.

— Dans ce cas, je m'en vais vous donner un billet à part entière...

Oui, voilà le truc, car on ne la fait pas à Gică l'Empereur. Mam'zelle Carmen Popescu est de mèche avec Campus et Bassa, de mèche avec Stănoĭu. Elle vous place des billets à part entière, pas des quarts ou des moitiés! Au lieu d'en écouler cent, elle en écoule quatre cents, et alors calculez un peu ce que ça fait, ces 10%! Qu'a-t-elle à faire d'un homme, la belle Carmen, quand elle est de connivence avec Campus et Bassa? Sans compter les cadeaux des clients, car pareils yeux réclament soumission, et là où il y a soumission, il y a aussi un peu d'espoir, et là où il y a un peu d'espoir, il y a aussi un petit profit—Gică est ferré la-dessus! — et ce petit profit se traduit sur les doigts de mam'zelle Carmen par des bagues d'or, Dieu! ce qu'elle en a des bagues, mam'zelle Carmen! Et alors, même en travaillant comme un forçat, un homme ne pourrait offrir à la belle Carmen ce qu'ils peuvent lui offrir en s'y mettant à plusieurs... Gică lui jeta un regard fur-

tif. Le comptoir bien lustré laissait pendre deux longues jambes, moulées dans des bas vaporeux, véritables fourches du diable, terminées d'adorables petits pieds, dans des souliers effilés comme un corps de mouche, qu'elle faisait mouvoir, la mâtine, à droite et à gauche, avec un art consommé!

Mam'zelle Carmen Popescu lisait en battant des cils, agitée et tout à la fois ennuyée. Et elle répandait autour d'elle de violents effluves parfumés qui emplissaient les narines de l'Empereur. La patronne de l'agence de loterie lisait une annonce romantique qui eût fait perdre le nord à des têtes moins romantiques que la sienne:

Egypte! Turquie! En vos pays, se trouve le type idéal de beauté féminine qui se transmet depuis des milliers d'années et qui a conservé tout son éclat. Le Caire, Istanbul, des images des Mille et une nuits, véritable enchantement pour l'œil des artistes épris de beauté et qui offrent leur tribut à l'Orient! Venez-y voir! Le paquebot de luxe Oceanic vous y mènera, sur les flots bleus de la mer, le long des rivages lumineux et scintillants, par-delà les temps modernes et antiques. Demandez des prospectus à l'Agence de Voyages Hambourg-American Line-S A R — Bucarest, 87, Calea Victoriei.

Mam'zelle Carmen Popescu était restée les yeux rivés à la fenêtre. Brusquement celle-ci disparut, engloutie par le temps, cédant la place aux rives calcaires du Bosphore. Gică suivait son regard et n'apercevant rien rue des Négociants, il lui demanda, vaguement intrigué:

— A quoi pensez-vous, mam'zelle Carmen?

Tout d'abord, elle ne l'entendit pas. L'Empereur réitéra sa question:

— A quoi pensez-vous, mam'zelle Carmen?

— Eh, mon petit Gică, qu'est-ce que tu peux savoir ....

La vagabond hocha la tête d'un air pénétré:

— En effet, mam'zelle Carmen, l'homme, tout comme la terre, ne sait quel pied le foule...

— Ecoute voir ici, et elle se mit à lire.

Le roi des resquilleurs écouta d'une oreille attentive et lorsque mam'zelle Carmen eut achevé la lecture de l'annonce, il haussa les épaules:

— Des bobards, mam'zelle Carmen, des bobards que tout ça, ... pour extorquer leur argent aux gogos...

— Ce ne sont pas des bobards, Gică. J'ai été au Caire, moi...

Gică savait fort bien que mam'zelle Carmen Popescu n'avait jamais quitté son agence, mais il la laissa gasconner, lui tendant même la perche:

— Vrai? A Istanbul aussi?

— Aussi!

— C'est comme chez nous, par là-bas?

— Penses-tu! *Les Mille et une nuits*! Tu t'imagines un peu?

— Non, mam'zelle...

— Janissaires, chameaux, femmes voilées...

— Vraiment, mam'zelle Carmen?

— Oui. Harem...

— Harem?

— Cent femmes pour un homme...

— Fameux gaillards, que ces Turcs...

— Et l'une plus belle que l'autre. Des yeux plus noirs que l'olive! et il les tue...

— Qui ça?, mam'zelle Carmen?

— Le pacha!

— Pas possible!

— Oui, il les tue parce qu'elles lui sont infidèles...

— Bien fait pour elles, du moment qu'elles ne tiennent pas au pacha...

— Eh, mon petit Gică, que sais-tu de l'âme de la femme...

Mam'zelle Carmen sortit un paquet de *Macédoines* et alluma une cigarette, une *fumante* comme disait l'Empereur.

La fumée emplit la boutique, et Gică de volupté.

— Allez-y, mam'zelle Carmen, parlez-moi encore de c'te ville d'Istanbul...

— Hé, je pourrais t'en dire bien long, Gică . . . Toute une vie qu'il faudrait pour tout raconter . . . Ehé ! . . .

L'Empereur ne comprenait toujours pas quel besoin avait mam'zelle Carmen Popescu de vouloir le mener en bateau . . . sur le Bosphore. Tout ce qu'elle racontait, elle l'avait lu dans des romans qu'il lui avait apportés, de sa propre main, une année durant, chaque matin: un roman-feuilleton, comme l'indiquait le sous-titre. On voyait s'étaler sur la couverture les Turcs de mam'zelle Carmen Popescu, et leurs pantalons bouffants, et le pacha, mais elle avait tout oublié et lui bourrait le crâne, à présent ! Seulement Gică savait qu'il ne faut pas contredire le client, le contrarier, et il la laissa pérorer à loisir, en repaissant ses yeux du spectacle des envoûtantes photos. Il y avait là Greta Garbo, la star de l'écran, les cheveux flottants sur ses épaules, tout comme mam'zelle Carmen Popescu; et il y avait aussi de beaux mâles que sans nul doute (à l'exclusion des autres !) mam'zelle Carmen Popescu eût épousés, pour peu qu'ils se fussent aventurés à gravir les marches de l'agence de loterie. *L'Illustration* présentait des photos de noces ministérielles et royales, et ce sage fou de Gică était bien le seul à savoir quels ravages toutes ces balivernes faisaient dans les âmes des jouvencelles du quartier de Grivitza. . . Mais que ne trouvait-on pas dans une revue illustrée !

Un client entra. Gică le regarda. Un homme entre deux âges, la moustache noire, l'œil rusé. Abandonnant la revue, mam'zelle Carmen leva ses yeux de chatte et répondit au salut du monsieur.

— Que puis-je pour vous servir? demanda-t-elle, cependant que l'Empereur serrait ses journaux . . .

— Un billet . . .

— Quel genre?

— Un billet gagnant . . .

— Et combien voulez-vous gagner?

— Le gros lot . . .

— Bien sûr. Alors je vous donne un billet à part entière, dit mam'zelle Carmen Popescu lançant sur le comptoir laqué ses deux seins pareils à deux grenades.

Le quidam porta la main à son portefeuille en toussotant. Gică comprit qu'il était temps pour lui de filer.

— Ben, mam'zelle Carmen, moi je m'en vais, je repasserai prendre les revues ce soir, quand vous serez plus libre, oui?

— Bien, Gică . . . tu peux aller en paix. . .

Il n'y avait plus dans l'agence que mam'zelle Carmen Popescu et le monsieur entre deux âges.

— Voulez-vous que je choisisse moi-même votre billet? s'enquit la jeune femme, la bouche en cœur, comme une invite à venir y étancher sa soif.

— Vous avez une main chanceuse?

— Tout ce qu'il y a de plus chanceuse. . .

— Voyons voir . . .

Mam'zelle Carmen tendit à l'inconnu sa main blanche et parfumée, chargée de bagues.

— Vous êtes chiromancien, monsieur?

— Pas précisément, fit le client entre deux âges.

— Alors?

— J'essaie de deviner . . .

Sa main ardente semblait chargée d'électricité et mam'zelle Carmen Popescu fit d'un air pâmé:

— Doucement, vous me chatouillez . . .

— Nature sensible, sensuelle . . .

— Est-ce que je vivrai longtemps?

— Pas trop . . .

— Mon Dieu . . . et ma ligne de chance?

— Longue, en effet . . .

— Je peux donc tirer un billet?

— Si vous voulez.

— A part entière?

— Entière . . .

— Et si vous gagnez?
— Je vous ferai un cadeau . . .
— Le tirage est pour le 20 . . .
— Dans 5 jours . . .
— Dans 5 jours. . .

Mam'zelle Carmen Popescu plongea ses doigts effilés dans le pot plein de billets, placé à sa gauche.

— Où jouez-vous, chez Stănoïu ou bien chez Campus et Bassa?
— Ça m'est indifférent . . .
— Tout vous est indifférent?
— Pas du tout! Vos yeux, par exemple, ne me sont pas du tout indifférents . . . .
— Eh bien, que cela vous porte chance!

Le papier émit un bruissement. Il sentait l'encre fraîche. L'inconnu regarda le nombre formé de 5 chiffres.

— Et vous croyez que je gagnerai?
— A coup sûr . . .
— Et sinon?
— Je vous dédommagerai . . .

L'homme paraissait intrigué.

— Puis-je savoir comment?
— C'est un secret . . . (Mam'zelle Carmen Popescu devait lui tirer un autre billet à part entière dans le pot marqué aux initiales de la maison Campus et Bassa, au tirage suivant!)

Pour l'instant, l'inconnu plia son billet, le mit en sûreté dans son portefeuille et s'enquit:

— Puis-je baiser votre gracieuse petite main?
— Comment donc . . .

Et la paume blanche aux doigts chargés de bagues fut tendue par-dessus le comptoir.

Le quidam déclina son nom, en ajoutant:

— Enchanté d'avoir fait votre connaissance . . .
— Moi également.
— Puis-je revenir?
— A chaque fois que vous aurez besoin d'un billet . . . .
— Mes hommages . . .
— Au revoir, monsieur . . .

La porte se referma sur lui . . . Mam'zelle Carmen Popescu resta figée sur sa chaise. Puis elle se leva et se dirigea vers le poêle aux tuyaux argentés où elle jeta quelques bûches. Finalement, comme épuisée par un dur labeur, elle se replongea dans la contemplation des photos qui illustraient les noces du duc de Windsor.

II

Mam'zelle Carmen Popescu restait là, dans son agence, fâchée de n'avoir presque rien vendu de toute la matinée. Les militaires avec lesquels il lui arrivait de faire joujou au pays du Tendre n'étaient pas passés par là, ayant été consignés à la caserne, à ce qu'elle avait appris. Les commerçants non plus n'étaient pas venus la dérider. Sans doute étaient-ils de faction auprès de leurs bourgeoises. Vers cinq heures et demie, Nicolae Curcuman avait fait son apparition, rasé de près, poudré, bichonné, avait donné le bonsoir et souri de toutes ses dents en or, en ôtant son paletot noir à col de fourrure d'agneau.

Mam'zelle Carmen Popescu n'en pinçait guère pour le commerçant, mais elle savait depuis belle lurette qu'on peut toujours avoir besoin de quelqu'un à portée de main, et alors mieux vaut ne pas lui montrer qu'on l'évite, de sorte qu'en le voyant passer le seuil, elle planta sa main chargée de bagues dans son opulente crinière, en souriant de son sourire le plus fascinant, un sourire appris au cinéma.

— Bonsoir, m'sieur Curcuman, quel bon vent vous amène?

Le patron de la forge avait déjà acheté son billet pour le mois en cours et à ses yeux, un homme en possession dudit billet n'offrait plus aucun intérêt.

— J'allais justement â un rendez-vous et en vous apercevant par la fenêtre je n'ai pu m'empêcher d'entrer et de vous souhaiter le bonsoir.

Mam'zelle Carmen Popescu savait pertinemment que la fenêtre était couverte de glace et que le commerçant n'avait pu la voir, mais puisque du matin jusqu'à huit heures du soir elle était le seul être qu'on pût trouver derrière le haut comptoir, elle fit mine de le croire et continua de sourire, en lançant sur le bois laqué ses seins pareils à deux grenades. Monsieur Nicolae Curcuman détourna les yeux. On avait beau prétendre que c'était un coureur et qu'on ne comptait plus ses bonnes fortunes, le visage de la demoiselle le mettait à chaque fois sens dessus dessous. Un œil perspicace aurait tout de suite compris qu'il était amoureux de la patronne de l'agence de loterie, car sa voix se mettait à trembler et il ne pouvait maîtriser les fourmillements de ses doigts.

Il disait alors invariablement:

— Vous permettez que j'allume une cigarette?

Le patron du magasin « A l'homme de fer » ne fumait que d'excellentes cigarettes et comme mam'zelle Carmen Popescu était fumeuse, elle aussi, elle ne refusait jamais son offre, tout en sachant bien que cela prolongerait le séjour du monsieur et leur dialogue. Maintenant encore tout se passa comme à l'accoutumée (monsieur Nicolae Curcuman passait tous les soirs à la même heure à l'agence de loterie et, sous différents prétextes, s'attardait une heure, parfois moins, lorsque l'apparition d'un autre homme, qui lui ne se contentait pas simplement d'acheter un billet, le chassait de la boutique. Il se rappelait alors, immanquablement, que le bonhomme avec lequel il avait affaire l'attendait depuis un bon bout de temps et il sortait précipitamment).

Mais ce soir-là, personne n'avait encore passé le seuil de la boutique, de sorte que monsieur Nicolae Curcuman eut tôt fait de griller quatre cigarettes.

— Dites voir, m'sieur Curcuman, qu'est-ce que c'est que cette grève aux Ateliers? avait demandé mam'zelle Carmen Popescu, à seule fin de ne pas laisser se prolonger le silence.

Le patron de la forge sursauta, heureux de pouvoir renouer l'entretien.

— Comment vous dire, mam'zelle Carmen? Le gouvernement a plutôt gaffé . . .

Le mot n'eut pas l'heur de plaire à mam'zelle Carmen Popescu. Les officiers qu'elle fréquentait usaient envers elle d'un langage, comment dire, plus poétique, plus choisi. Voilà pourquoi, tiens, elle n'aimait pas les gens de négoce et elle s'était juré que lorsqu'elle voudrait prendre mari, elle n'épouserait en aucun cas un commerçant (bien sûr, la question ne se poserait que dans quelques années, alors qu'elle aurait vieilli un tout petit peu et que l'heure serait venue pour elle de songer à l'avenir). Ces gens-là avaient de l'argent, ils s'habillaient bien parfois, comme ce Nicolae Curcuman, tiens, qui lui envoyait même des fleurs de temps en temps, mais sans jamais l'avouer, par fierté (une fierté bien sotte, car une femme, au bout du compte, on ne fait pas sa conquête avec de l'argent, des robes en soie ou des bijoux, mais bien avec quelques fleurs, mais enfin, c'était son affaire!); seulement lorsqu'il s'agissait de trouver le chemin de son cœur, ils se fourvoyaient, se révélaient frustes, incapables de trouver ces mots qui la faisaient rêver . . .

— Comment ça, gaffé? demanda-t-elle, avec un visible dégoût pour le mot « gaffer ».

Monsieur Nicolae Curcuman n'avait rien remarqué.

— Mam'zelle Carmen, voyez-vous, comment vous expliquer ça. La crise a contraint les ministres à faire un emprunt extérieur, et un emprunt par-ci, un emprunt par-là, et bien, ça a commencé à faire une jolie somme. Qui emprunte de l'argent doit le rendre et s'il n'a pas d'argent, il doit donner des produits. Or nos produits en sont arrivés à être moins chers sur le marché mondial qu'ici, d'où la crise et la faillite. Comme vous pouvez le voir, dans notre rue Grivitza aussi, les boutiques tirent toujours plus souvent le rideau.

Pour mam'zelle Carmen Popescu, la situation économique du pays ne présentait aucun intérêt. Elle continuait de tirer avec volupté sur la cigarette offerte par monsieur Nicolae Curcuman et faisait mine de l'écouter. Elle se souvint qu'elle avait rendez-vous ce soir-là avec un vieil ami, lieutenant au Palais, mais il n'avait fait aucune apparition ce jour-là à l'agence, ce qui voulait dire que la situation était grave et qu'elle ne le verrait plus.

Mam'zelle Carmen Popescu n'était pas découragée pour autant. Elle savait fort bien qu'il ne faut pas voir un homme trop souvent. Si l'un d'eux s'enhardissait parfois jusqu'à lui avouer sa flamme, elle l'envoyait vite promener, car elle ne voulait pas d'importuns à sa porte, tout au moins pour l'instant. Et c'est pourquoi elle mesura une fois encore le négociant. Monsieur Nicolae Curcuman continuait de pérorer, à propos du pétrole roumain, qui à l'heure qu'il était se vendait moins cher à Istanbul qu'en Roumanie, mais elle se rappela que le patron de la forge avait tout fait, sauf l'inviter à un restaurant avec orchestre. « Il a peut-être une femme en ville, se dit-elle, et il m'aime de manière platonique », mais cela n'était pas tout à fait vrai car elle avait entendu dire, de plusieurs côtés, qu'il faisait venir des petites femmes dans les chambres qu'ils possédait au-dessus de la firme « A l'homme de fer ». Si par hasard il lui passait par la tête de l'inviter ce soir-même dans un restaurant avec orchestre de tziganes? Justement elle en connaissait un très coquet et discret au possible . . . Ce soir, elle n'aurait su dire pourquoi, mais les vilaines dents en or du bonhomme, son air rustre qui se trahissait parfois, ne lui faisaient plus le même mauvais effet. Cependant Nicolae Curcuman poursuivait ses théories économiques, sans se lasser, mis en ardeur par l'attention simulée de la femme, qui savait aussi glisser d'habiles questions quand il le fallait.

— Et vous, comment se fait-il que vous n'ayez pas fait faillite, m'sieur Curcuman?

La question plut au commerçant. Il y avait beau temps qu'il voulait l'entretenir de sa situation financière, laquelle, sans être brillante, ne pouvait néanmoins se comparer à celle d'autres confrères de la rue Grivitza.

— Voyez-vous, mam'zelle Carmen . . . l'essentiel, en matière de commerce, c'est de vendre plus cher qu'on n'a acheté, de vendre à temps et pas beaucoup à la fois . . .

— Je ne vois pas très bien . . .

— Un peu de patience . . . Quand la grande crise a commencé, tout le monde s'est mis à vendre, pour avoir de quoi vivre. Certains aussi parce qu'ils avaient des marchandises périssables, que voulez-vous par exemple que fasse Vasile Ionescu avec ses mandarines? Ou il les vend, ou elles s'abîment! Ou encore les cabaretiers avec leur vin? Force leur est de le vendre, sans quoi il s'aigrit. Pas de tonneaux, pas de récipients comme il faut, et des pertes, forcément. Et comment vendre lorsque l'offre est en baisse? Alors on vend à perte. Et à perdre ainsi, jour après jour, le capital fond et on est obligé de baisser le rideau. Tandis qu'avec ma marchandise à moi, il en va autrement. Il est vrai qu'on ne construit plus depuis bientôt deux ans, car les gens sont à court d'argent. Vers les années 30, 31, je jouais avec les paquets de cent mille comme vous jouez, vous, avec vos billets. Quand j'ai senti que les choses se gâtaient, je me suis mis à acheter. Le fer, mam'zelle Carmen, ça ne demande pas à manger, tout au plus il prend la rouille, mais même alors il sert à quelque chose. Pour les besoins quotidiens, je me rabats sur les bricoles. Des clous, tout un chacun en a besoin, qu'il pleuve ou qu'il vente, crise ou non. Le matériel demeure. J'en ai un dépôt tout plein. Tout ça ne peut pas durer, sinon ce serait la fin des fins, et quand tout cela aura passé, on verra alors qui est Nicolae Curcuman. D'ailleurs, la faillite c'est fait seulement pour ceux qui ont de petits capitaux. Qui a amassé les picaillons, ou les a placés dans des vétilles s'est ruiné. Les autres, moi, ou Manole Dulămiță qui a une cave pleine de chaussures, ou même feu Enache Domnişor, qui avons fait notre pelote, eh bien, on a su faire fructifier notre argent, on ne l'a pas enterré . . .

« Pourquoi me raconte-t-il tout ça? » se demandait mam'zelle Carmen Popescu. « Il n'aurait pas l'intention de me demander ma main, non? » Car tous y allaient du même baratin: ils commençaient à crâner, à prétendre qu'ils gagnaient tant et tant par mois, ou qu'ils avaient une tante malade et riche dont ils devaient hériter, et patati et patata, pour en venir immanquablement à cette même question: « Mam'zelle Carmen, vous voulez pas devenir ma femme? » Ah, ces hommes, quels benêts, quels bouffons, et quelles bouilles ils faisaient quand ils quémandaient un « oui » sur ses lèvres.

Cependant l'idée avait commencé à germer, à prendre corps. Après tout, hein, pourquoi pas? Madame Carmen Curcuman, pouah! quel sinistre effet ça faisait la femme du commerçant Nicolae Curcuman, de la rue Grivitza, capital déposé . . . « Non, décidément, cela n'allait pas du tout. Hé, bien sûr, cela aurait sonné tout autrement, par exemple madame Carmen un tel, épouse du

lieutenant de la garde un tel, aide de camp du roi... Ou bien madame la colonelle une telle, chef de la garnison de Bucarest, ou de Ploïești, ou de Buzău... Non, non, elle avait encore tout le temps ! Mam'zelle Carmen Popescu jeta un coup d'œil dans la petite glace accrochée au-dessus du comptoir. Aucune ride sur le visage, les lèvres étaient encore jolies, alors pourquoi donc perdre sa liberté, perdre ses soirées, au lieu d'aller se promener au Bois, chaque fois avec un autre homme, en écoutant sans cesse les mêmes déclarations d'amour, mais dites par une autre voix et avec d'autres mots ?

Monsieur Nicolae Curcuman avait tiré du paquet de Tomis une autre cigarette à bout doré et l'avait offerte à mam'zelle Carmen Popescu. Il en avait fini avec la situation économique et après un temps, entendant le haut-parleur du cinéma Marconi qui jetait sur les trottoirs le bruit des coups de feu et du galop du cavalier sans peur Tom Mix, il murmura doucement:

— Mam'zelle Carmen, vous ne vous ennuyez pas dans cette agence?

« Ça commence, comme prévu », se dit la patronne de la boutique en étalant davantage encore ses seins sur le comptoir laqué, car au bout du compte, les demandes en mariage n'étaient pas pour lui déplaire.

— Parfois oui, je m'ennuie, mais que faire, m'sieur Curcuman?

— Comment, que faire? mam'zelle Carmen...

« Ça y est, il va me proposer de venir chez lui, pour une petite visite, et je vais lui faire voire de quel bois je me chauffe. » Mam'zelle Carmen n'agréait guère les invitations des hommes mariés ou des célibataires endurcis. Ah, se voir inviter chez un gentil lieutenant, aide de camp dans la garde royale par-dessus le marché, c'était tout autre chose, pour sûr ! Les militaires avaient le droit de se donner du bon temps avec de jolies femmes, car toute leur existence, n'est-ce pas, était dédiée aux armes !

— Faire quoi, m'sieur Curcuman? minaudait mam'zelle Carmen Popescu, poussant dans ses derniers retranchements le patron du magasin « A l'homme de fer ».

— Eh bien, sortir dans le monde...

— Où ça, par exemple?

« Au restaurant non plus je n'irai pas avec lui », décida-t-elle rapidement, bine que la journée eût été très mauvaise et bien longue... Faisons-le encore marcher un peu, histoire de lui apprendre à vivre... »

— En promenade...

— C'est-y un temps pour se promener, ça, m'sieur Curcuman?

— Eh, en traîneau, si vous saviez comme c'est beau...

— Vraiment !

Une pointe de raillerie, à peine dissimulée, perçait dans la voix de mam'zelle Carmen Popescu.

— Oui, avec une paire de beaux chevaux de trait... Vous savez, mam'zelle Carmen, j'ai été officier de cavalerie et j'ai aimé les chevaux et les chevaux m'aiment aussi...

La chose eut l'heur de plaire à mam'zelle Carmen Popescu, mais la ruse ancestrale de la femme n'en laissa rien paraître...

— Cette promenade, bien sûr, nous ne la ferions que si vous consentiez...

— Consentir à quoi?

— A devenir ma femme, dit d'un trait monsieur Nicolas Curcuman, finalement terrassé par les appâts de mam'zelle Carmen Popescu.

Les paroles tombèrent à l'improviste, la patronne de l'agence ne croyait même plus qu'il lui serait donné de les entendre, si bien que sur le moment elle le regarda d'un air quelque peu égaré et rougit comme une enfant, ce qui laissa l'homme d'affaires pantelant, car à voir rougir une femme il se sentait porter au septième ciel...

— Laissez-moi réfléchir un peu, m'sieur Curcuman, susurra finalement la belle, en faisant le geste de se lever.

— Non, il faut que vous me répondiez à l'instant, fit l'homme enflammé en se précipitant par-dessus le comptoir laqué.

— Non, je ne peux pas. Excusez-moi un instant. Il fait froid ici. Permettez que je jette une bûche dans le feu.

Mam'zelle Carmen Popescu se leva et redressant son buste qui causait tant de nuits blanches à tant d'hommes, elle se pencha sur le poêle refroidi, à la recherche de quelques brindilles. Le buste était moulé dans un pull-over couleur pistache, dont l'échancrure laissait apercevoir ses petits seins fermes. Monsieur Nicolas Curcuman, qui n'escomptait pas en arriver là, car à vrai dire il n'éprouvait aucune attirance pour les femmes, attendit avec un brin de déception, en farfouillant fébrilement dans son paquet de cigarettes.

Le feu avait été allumé, un joyeux grésillement se faisait entendre, et en cinq minutes, il fit chaud à nouveau dans la pièce. L'eau sale de la glace fondue dégoulinait sur les vitres. De vagues lueurs se voyaient au dehors, éparses dans le quartier de Grivitza. « Ah, pourquoi donc personne n'entre-t-il à présent dans l'agence », se demanda avec désespoir mam'zelle Carmen Popescu. Le silence se faisait pesant et monsieur Nicolae Curcuman rangea ses affaires: la boîte d'allumettes, le reste du paquet de Tomis, son cache-nez, ses gants et le paletot déposé sur une chaise voisine. Il était grand temps qu'il parte.

— Je vous ai fâché? demanda sur le tard mam'zelle Carmen Popescu.

— Non, mam'zelle Carmen, bien sûr, vous devez y réfléchir. (En son for intérieur, Nicolae Curcuman lui adressa une injure grossière et décida qu'il filerait tout droit jusqu'au bordel, pardon jusqu'au salon, de madame Ana.)

— J'y réfléchirai, m'sieur Curcuman . . .

Mais voilà que la porte laissait passer le client tant attendu. L'inconnu était grand et beau comme le jour; nu-tête, le cheveu ondulé, noir comme jais, la bouche charnue. Mam'zelle Carmen Popescu le contempla, fascinée. Elle n'avait encore jamais vu un homme aussi beau! Il sourit découvrant les dents les plus belles et les plus blanches qu'elle eût jamais vues.

— Bonsoir.

— Bonsoir . . .

Monsieur Nicolae Curcuman, tout pâle, était arrivé à la porte.

— Mes hommages, mam'zelle Carmen, dit-il d'une voix lourde de colère contenue, je repasserai . . .

— C'est ça, repassez, m'sieur Curcuman, fit-elle hypnotisée, le regard accroché à l'homme qui la fixait avec de grands yeux.

L'espace d'un instant, le râle informe du haut-parleur du cinéma Marconi s'amplifia, car la porte venait de s'ouvrir puis de se refermer sur le patron du magasin « A l'homme de fer ». Dans le froid du dehors, Nicolae Curcuman lâcha avec rage: « Putain! elles ne sont pas toutes sur le trottoir! » et il hâta le pas vers l'entrée de la gare, là où se trouvaient l'hôtel Transit et les filles de joie de madame Ana, afin d'oublier l'horrible scène au cours de laquelle il s'était laissé aller à demander la main de cette femme de rien.

Dans l'agence de mam'zelle Carmen Popescu, c'était le dialogue coutumier:

— Vous désirez un billet?

— Oui . . .

— A part entière?

— A part entière . . .

— Un billet gagnant?

— Si possible, oui, un billet gagnant . . .

— Et que voulez-vous gagner?

— Je n'en sais rien, tout ce qu'on peut gagner . . .

L'homme avait sur les lèvres un sourire gouailleur et, pour la première fois de sa vie, mam'zelle Carmen Popescu fut prise de peur. Elle avait oublié en cet instant et le lieutenant de la garde et le colonel qui parfois la visitait le mercredi et passait avec elle une heure, de huit à neuf, elle avait oublié tous les hommes qui lui demandaient sa main depuis des années et qu'elle refusait avec le même sourire et la même douceur habilement feinte.

— Tout, vraiment? demanda-t-elle machinalement, ses regards accrochés aux yeux de l'homme et cherchant à l'aveuglette le pot à billets de loterie, à côté d'elle, les mains tremblantes.

— Tout, répondit le client avec une assurance qui la glaça d'épouvante.

Sa main blanche, parfumée, forte et sûre d'elle, fouilla dans le monceau de billets.

— Vous ne voulez pas que j'essaie? demanda mam'zelle Carmen Popescu d'une voix étranglée.

— Mais si. Vous avez une main chanceuse?

— Très chanceuse . . .

Il n'y avait pas place pour les deux mains dans le pot. Mam'zelle Carmen Popescu frissonna. « Tu n'es qu'une petite oie, voilà ce que tu es ! » s'écria un être lucide qui vivait encore en elle. « Et alors? cet homme ressemble à Ramon Novarro ! c'est l'homme le plus beau que j'aie jamais vu . . . ». Sa paume était toute moite, son visage brûlait comme un fourneau surchauffé et elle aurait volontiers brisé les vitres de l'agence de loterie pour y laisser entrer un peu d'air frais. Le haut-parleur du cinéma Marconi susurrait des mots d'amour, murmurés d'une douce voix de femme dans une langue étrangère, âpre et bizarre. Entre temps s'était allumée l'enseigne rouge au-dessus de l'hôtel Dinicu et des ombres rouges, hésitantes, glissaient sur les fenêtres de la boutique.

— Vous croyez que je vais gagner? demanda l'inconnu en regardant les cinq chiffres écrits à l'encre bleue.

— C'est sûr et certain ! Tous les billets de Campus & Bassa sont gagnants.

L'homme acquitta le prix du billet, le plia en quatre et le mit dans un portefeuille en cuir. Mam'zelle Carmen Popescu réalisa que si cet homme ne lui disait rien dans les deux secondes qui allaient suivre, elle était perdue, car il ne lui serait donné de le revoir que s'il gagnait au tirage du samedi, mais il y a si peu de gagnants, et alors il ne passerait plus jamais par ici. Et elle attendait, elle attendait désespérément, avec des tintements d'épouvante dans les oreilles. Ah, entendre un mot, un seul, un mot auquel elle eût pu s'accrocher comme un noyé à un fétu de paille. L'inconnu eut un petit sourire gouailleur, comme à son arrivée, et lui demanda d'un air non pas ému mais indifférent:

— Vous vous sentez mal?

La boutique tapissée d'affiches se mit à tourner avec elle. Il lui fallut une bonne minute pour mettre la main sur un verre d'eau tiède et éventée qu'elle ingurgita d'un trait. Ce fut bien un miracle si mam'zelle Carmen Popescu ne perdit pas connaissance.

— Non ! parvint-elle à bredouiller.

— Vous passez beaucoup d'heures enfermée ici, n'est-ce pas? s'enquit l'homme de la voix la plus douce du monde.

— Toute la journée . . .

— Pourquoi ne sortez-vous pas parfois?

— Avec qui? fit-elle minaudant à nouveau et comme se ressouvenant d'une leçon apprise depuis longtemps.

— Ce soir, par exemple, que faites-vous?

— Rien . . .

— Vous ne voudriez pas aller avec moi dans un restaurant?

— Avec plaisir, répondit mam'zelle Carmen Popescu, qui avait tout à fait oublié Nicolae Curcuman aussi bien que tout le quartier de Grivitza.

— Je m'aperçois que je ne vous ai même pas dit mon nom. Je suis avocat.

Mam'zelle Carmen Popescu n'entendit plus rien. Le foulard blanc et soyeux de l'homme sentait bien bon et la grisait.

— Voulez-vous que je passe vous prendre? demanda l'homme.

— Oui.

— A quelle heure cela vous conviendrait-il?

— A huit heures et demie . . .

— Je serai là à huit heures et demie tapant !

Il lui baisa la main et ses lèvres brûlantes firent passer dans le dos de la femme un frisson glacé.

Le haut-parleur du cinéma Marconi se fit entendre à nouveau et la porte se referma.

Mam'zelle Carmen Popescu jeta un regard à la pendule accrochée au mur. Il était à peine sept heures et quart. Comment tant de choses avait-elles pu se passer en si peu de temps? Et tout avait commencé de façon si insipide, si stupide ! . . . Ah, pourvu que personne ne vienne plus à présent. Elle fermerait boutique un peu plus tôt. Il lui fallait repasser une robe, oui mais laquelle? Mam'zelle Carmen Popescu quitta le comptoir et passa derrière le rideau où elle serrait ses vêtements dans une armoire vernie. Une minute plus tard, tout était sens dessus dessous et la femme cherchait fébrilement sa plus belle robe.

★

. . . La nuit tombait, précipitamment, le souffle silencieux. Les vieux édifices de la rue Grivitza, aux murs rongés par le temps, se distinguaient à peine. Dans les coins abrités de la brise la neige tombait, paisible. Maintes fenêtres n'étaient pas allumées ce soir-là. Là-haut, dans le salon de madame Ana, brillait comme à l'accoutumée une lampe verdâtre. Les ombres des clients passaient de temps à autre devant les rideaux. Dans les maisons situées de l'autre côté de la rue, les volets avaient depuis longtemps été tirés pour que les femmes et les gosses ne risquent point de voir les horreurs qui se perpétraient derrière les murs de l'Hôtel Transit, précaution d'ailleurs inutile, car la patronne avait toujours soin de masquer les fenêtres avec une paire de rideaux de marquisette colorée.

III

A huit heures et demie tapant l'avocat, comme convenu, avait frappé à la porte de l'agence de loterie.

— Bonsoir.

— Bonsoir . . .

— J'ai été ponctuel?

— On ne peut plus ponctuel.

La patronne de l'agence avait revêtu sa plus belle robe. Elle s'était coiffée d'un bibi blanc à voilette et rien que sa coiffure lui avait pris une bonne demi-heure. Il est juste de dire qu'après cela elle avait vraiment l'air d'une star, ce que son compagnon ne manqua pas de souligner.

— Votre robe vous sied adorablement bien . . .

— Vous trouvez?

Dans la rue, l'avocat avait demandé:

— On prend un taxi? où voulez-vous aller? chez Capşa, au Continental?

— Ça m'est égal, répondit la patronne de l'agence de loterie d'une voix étranglée par l'émotion. Ses officiers, il est vrai, ne l'emmenaient pas dans n'importe quelle gargote, mais jamais non plus ils n'étaient sortis avec elle dans pareil restaurant de luxe et cela l'emplissait de fierté. « Qu'est-ce que ça sera demain quand j'irai raconter à mon lieutenant avec qui je suis sortie et où ! Mais s'il me tire une balle dans la peau? Ces types de la garde royale ne plaisantent pas ! Après tout, il n'a qu'à me tuer ! Alors quoi, il a honte de se montrer avec moi dans la rue de la Victoire? Quant aux négociants, je ne veux plus les voir ! Ils ne savent que dire: « Mam'zelle Carmen par-ci, mam'zelle Carmen par-là », les yeux rivés à la fenêtre de peur de voir rappliquer leurs bourgeoises, juste au moment où ils sont en train de couvrir de baisers sa main blanche et parfumée. » Certains lui avaient acheté aussi des bagues assez chères, d'autres, elle les avait fait entrer dans la boutique par la porte de derrière après avoir tiré le rideau, mais tous semblaient éviter de s'afficher avec elle dans le monde. A vrai dire, il faut être juste, ils avaient aussi demandé sa main ! Oui, sans doute, mais aucun des prétendants n'avait été au gré de mam'zelle Carmen Popescu. Avec cet avocat, c'était bien autre chose. Il savait, lui, ce que signifie la considération qu'il convient de témoigner à une femme. De quel geste élégant et naturel il l'avait aidée à monter dans le fiacre, et avec quelle autorité il avait lancé: « Chez Capşa ! », en lui expliquant aussitôt après: « Nous irons là, car on y est plus tranquilles. Ce n'est pas un local pour n'importe qui et on y voit des gens intéressants. Seuls les ministres se permettent d'aller chez Capşa . . . » Mam'zelle Carmen Popescu en était restée fortement impressionnée.

— Vous allez souvent chez Capşa?

— Deux fois par jour. Pour affaires... Les clients doivent bien me trouver quelque part, au Tribunal il y a trop de monde, on s'ouvre plus facilement devant un verre de bourgogne...

— Je vois. Mais je pensais que vous aviez aussi un bureau d'avocat...

— Là, c'est mon secrétaire qui reçoit les clients pour les procès courants...

— Oui, oui... avait dit mam'zelle Carmen Popescu, qui n'était pas sotte, car elle avait été jusqu'en troisième au lycée Moteanu.

Le taxi les avait déposés Rue de la Victoire, devant le restaurant. Il était encore assez tôt, à en juger d'après le petit nombre de manteaux accrochés au vestiaire, mais la patronne de l'agence de loterie ne remarqua pas la chose. Le salon aux fenêtres recouvertes de rideaux en peluche semblait presque vide. Des serveurs en habit noir les avaient salués avec respect et ils prirent place dans un coin de la longue salle ornée de lustres scintillants. Mam'zelle Carmen Popescu aurait aimé voir plus de monde autour d'elle, mais son compagnon, devinant ses pensées, la rassura: « Dans une heure ce sera plein ». Peu à peu la patronne de l'agence s'accoutuma à cette ambiance tranquille et prêta l'oreille aux propos de l'avocat, qui commença par lui demander la permission de s'occuper lui-même du menu commandant des mets bizarres à la gelée et un vin étranger. L'entretien s'anima après les premiers verres et le beau monsieur, que mam'zelle Carmen Popescu couvait de regards enamourés, discourait avec un visible plaisir sur les procès qu'il avait en train.

— Vous travaillez beaucoup, n'est-ce pas? s'enquit mam'zelle Carmen Popescu.

— Pensez donc! L'étude des dossiers, les audiences, l'inscription aux rôles, la mise au point des plaidoiries, enfin le travail à proprement parler...

Mam'zelle Carmen Popescu ne touchait guère aux mets étranges et ignorés d'elle qu'on lui servait. Et elle s'excusait toutes les cinq minutes:

— Vous savez, moi, le soir...

— Comme toutes les femmes, avait dit l'homme en riant.

L'avocat, sans doute éreinté par le labeur de toute une journée, faisait en échange honneur au repas. Il commanda du poisson, l'arrosant de citron, mais se montra mécontent du service et protesta lorsque les garçons se furent éloignés.

— Si c'est possible, ils me connaissent pourtant et voilà comment ils se conduisent quand je suis à table avec une dame aussi gentille...

Après quoi, insensiblement, il l'avait interrogée sur sa vie, lui avait demandé pourquoi elle ne s'était pas mariée jusque-là, « car il devinait que nombreux devaient être les hommes qui auraient bien voulu lui servir de partenaire en cette occasion », et la patronne de l'agence, vaguement grisée par les vapeurs du bon vin, lui avait répondu en toute franchise que les hommes ne l'intéressaient guère, car chacun sait ce qu'ils veulent et on doit vivre sa vie... » Les yeux de l'homme avaient eu un éclat charmeur et sa paume ardente avait atterri sur le bras de la femme. La soirée avait commencé merveilleusement bien et mam'zelle Carmen Popescu savait qu'à la seconde où son compagnon l'inviterait chez lui — car il était impossible qu'il n'ait pas une très belle demeure, pleine d'objets de prix —, elle ne pourrait dire non, et qui sait ce qu'allait donner cet amour tombé si à l'improviste...

Le restaurant avait commencé à s'emplir. On y voyait entrer des femmes élégantes aux robes portant la patte de quelque maison de haute couture, accompagnées d'hommes au maintien grave, âgés, auxquels les maîtres d'hôtel faisaient précipitamment place à des tables situées loin l'une de l'autre. Le bourdonnement des voix et des fourchettes, un bourdonnement tranquille, qui ne ressemblait nullement au vacarme des caboulots où l'emmenaient les négociants de la rue Grivitza et son lieutenant, commença à lui plaire beaucoup.

— Aucun orchestre ne joue ici? s'aventura à demander mam'zelle Carmen Popescu.

L'avocat eut un petit sourire condescendant et poli:

— Non, pas même le soir. C'est un local pour le grand monde... Les garçons apportaient des glaces servies dans des coupes d'argent (des glaces en hiver, voilà ce qu'elle n'avait encore jamais vu) et mam'zelle Carmen Popescu se sentait gagnée par une douce ivresse. Les lustres scintillants aux chaînes sonores semblaient vibrer. Son compagnon parlait d'une voix veloutée, tout en fumant. Ses joues avaient pris une couleur vermeille, on voyait qu'il menait la vie à grandes

guides et la patronne de l'agence s'efforçait de ne rien laisser échapper de tout ce qui lui arrivait en cette soirée inoubliable.

Vers onze heures du soir mam'zelle Carmen Popescu sortit du restaurant, un peu grise et appuyée au bras de son compagnon. Quelque part au loin, monta le mugissement lugubre de la sirène des Ateliers: Houuu!

— Quelle nuit! dit l'homme.

— Bien belle, exhala mam'zelle Carmen Popescu dans un doux soupir.

— Vous permettez que je vous reconduise?

— Avec plaisir, accepta-t-elle, contrariée.

L'avocat héla un taxi et dix minutes plus tard ils se retrouvaient devant l'agence de loterie.

— Vous ne voulez pas entrer un peu? demanda mam'zelle Carmen Popescu, en se disant avec une ombre de déception que son Ramon Novarro était peut-être timide.

— Comment donc! fit l'homme, souriant de ses admirables dents blanches et humides, et en la regardant comme un objet...

La patronne de l'agence leva le rideau, prit sa clef et ouvrit la porte. Avec pareil artiste à ses côtés, peu lui importait qu'on se mît à jaser sur son compte. Elle ne se souciait ni de son voisin Tudorică Boerel, ni même des coups de langue des épouses des négociants qui auraient pu passer à cette heure devant l'agence de loterie.

Mais la rue était déserte. Un vent glacé soufflait, et le trépignement qui avait retenti tout au long du jour sur les pavés de la rue ne s'entendait plus. Le rideau retomba bruyamment, recouvrant la porte. Les vieilles draperies furent abaissées derrière la vitrine. Enfin seuls! Un petit reste de chaleur persistait à l'intérieur. Cela sentait le papier brûlé et le bois sec. Mam'zelle Carmen Popescu accrocha son manteau à la patère et se pencha au-dessus du poêle pour y jeter quelques charbons. Les deux grenades de ses seins furent projetées en avant, dans un geste irrésistible.

— C'est ici que vous dormez toutes les nuits? demanda l'homme en promenant ses regards autour de lui, et oubliant d'enlever son paletot.

— Oui, toutes les nuits.

— Toute seule?

— Mon Dieu, quelle question! fit vivement mam'zelle Carmen Popescu, en sentant le rouge lui monter au visage.

— Et vous n'avez pas peur?

— Peur? Pourquoi aurais-je peur?

— Ben, vous avez de l'argent, divers objets, si on venait vous dévaliser?

Mam'zelle Carmen Popescu n'avait jamais songé à cette éventualité.

— Me dévaliser? Qui ça? Un homme?

— Peut-être bien un homme...

— Les hommes m'adorent!

Et elle éclata de rire, ses lèvres rouges arrondies, comme si elle avait invité son compagnon à venir y étancher sa soif.

Elle avait fini d'allumer le feu et déambulait par la pièce, de ses longues jambes, pareilles aux fourches du diable.

— Vous ne voulez pas ôter votre manteau? demanda-t-elle à Ramon Novarro, avec un doux frisson à l'idée de ce qui allait s'ensuivre.

— Pas avant de vous avoir prié de bien vouloir accepter, en souvenir de cette soirée, un présent de ma part.

— Mon Dieu! roucoula mam'zelle Popescu, comme vous êtes galant, mon cher monsieur!

L'homme retira son foulard, blanc, doux, soyeux et parfumé, et le lui mit autour du cou, avec des attentions de myope.

— Où est la glace? ajouta-t-il.

— Ici, dit la femme, la nuque brûlée par le souffle ardent de l'homme.

Elle se contempla un instant dans la glace et eut encore le temps de dire, de sa bouche rouge et fraîche comme un crime:

— Je vous remercie, je vous remercie . . .
Elle était tout entière une haute flambée, une passion déchaînée . . .

★

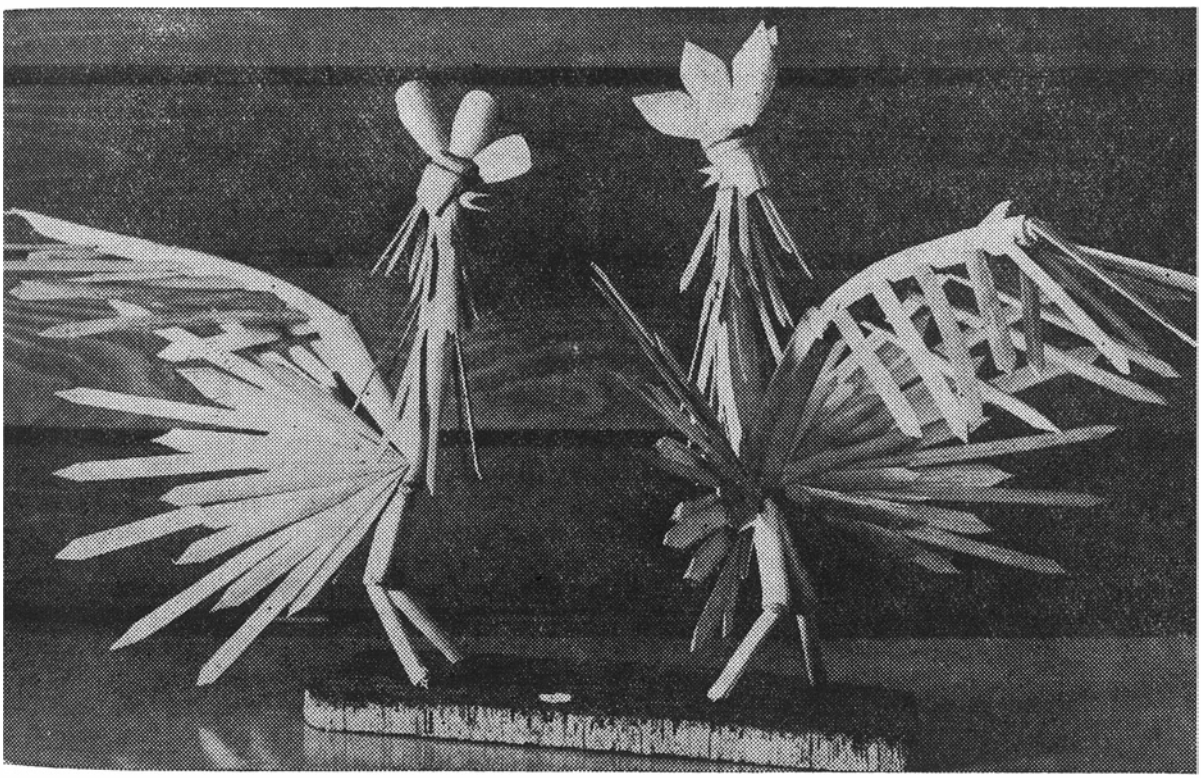
EPILOGUE

Extrait du journal *Le Matin* du 23 mars 1933.
Fait divers.

Hier soir a été arrêté l'individu Mihaï Năstase, sans profession, auteur de l'horrible crime commis dans la nuit du 15 février courant, au siège de l'agence de loterie Cămpus & Bassa, 124 de la rue Grivitza. Il avait étranglé une femme du nom de Carmen Popescu, âgée de 32 ans. Le mobile du crime, d'après les aveux de l'assassin, est le vol. Les organes d'enquête ont constaté que la caisse de l'agence de loterie ne contenait que 179 lei et 432 billets de loterie des agences Campus & Bassa et Stănoïu.

En français par AUREL GEORGE BOEŞTEANU

BOB CĂLINESCU: *Combat de coqs*



MATEÏ CĂLINESCU

La Vie et les opinions de Zacharias Lichter (Fragments)

Portrait

La plupart de ceux qui ont eu l'occasion de le voir, même par hasard et en passant, pourraient le reconnaître à la description la plus sommaire: sa physionomie étrange, d'une laideur invraisemblable, frappe les moins observateurs et leur laisse un de ces souvenirs marginaux mais tenaces, capables à tout moment de surgir de l'ombre, avec une fraîcheur et une précision étonnantes.

Depuis plusieurs années, sa silhouette épaisse et tordue hante les rues et les parcs de la ville; et comme il retient l'attention par son aspect de mendiant haillonneux, mais aussi par un comportement insolite, presque ostentatoire, il a fini par devenir une de ces figures familières et pittoresques dont l'absence un peu prolongée serait certainement remarquée et peut-être même ressentie avec quelque nostalgie. Bien peu de gens savent cependant que cette apparence cache la personnalité incandescente d'un des derniers rejetons d'une race presque éteinte, celle des grands prophètes d'autrefois. A un examen attentif, les apparences choquantes qui en font une manière de « personnage » perdent d'ailleurs leur caractère pittoresque et suggèrent plutôt un curieux mélange d'angélisme et de monstruosité qui peut faire naître, chez les esprits plus délicats, un trouble voisin de l'anxiété.

De son propre aveu, Zacharias Lichter possède la physionomie d'un métaphysicien et d'un illuminé judéo-allemand de la fin du XVIIIe siècle. Mais l'exagération, la démesure de certains traits lui donnent un caractère grotesque. Dans les rares moments où il est immobile, son visage asymétrique et boursouflé, aux pommettes violemment saillantes, semble évoquer le hiératisme d'un masque totémique, grossièrement travaillé par des mains tremblant d'une terreur sacrée.

Il faut dire qu'une des premières et des plus fortes impressions suscitées par Zacharias Lichter est celle d'une vigueur sauvage, irrépressible. Elle est peut-être due à un système pileux très développé: son visage est couvert d'une barbe noire, épineuse et drue, de longs poils envahissent les narines d'un nez superlatif, à la courbure sémite, et une toison épaisse se laisse deviner sur la poitrine, par l'ouverture de la chemise aux boutons absents. Bien que son crâne immense offre aux regards une large calvitie de teinte mate et foncée, comme calcinée, des touffes de cheveux noirs jaillissent tout autour, dans une sombre révolte.

Un observateur pressé pourrait trouver la marque d'une certaine négligence vestimentaire dans son très vieux veston râpé et déteint, ses pantalons tire-bouchonnants et rapiécés, aux revers effrangés, ses souliers déformés qui semblent avoir échappé à un incendie et qui ont pris, à la longue, la forme noueuse de ses pieds. Mais moins que la pauvreté dans son sens social, ils expriment l'idée platonicienne de pauvreté, que Lichter s'efforce d'incarner pour mieux symboliser sa condition intérieure de prophète touché par la flamme divine. Cette flamme perpétuelle (qu'il perçoit parfois lointaine et pâle, d'autres fois toute proche, violente, aveuglante) semble expliquer le clignotement constant de ses yeux, avec leurs paupières aux cils cendrés, rares et courts, ainsi que la teinte terreuse de sa peau rêche, tuméfiée ça et là.

Loin de considérer sa laideur, selon l'opinion courante, comme une honte ou une punition inexplicable, Zacharias Lichter s'en fait un titre de gloire et y voit un signe d'élection; car Dieu applique parfois à la pureté vraie, pour mieux la protéger, les stigmates du monstrueux (« Les anges, dit Lichter, éprouvent de temps en temps le besoin de se cacher dans le cloaque des monstres. »)

Pour ceux qui le connaissent, la principale singularité de Zacharias Lichter, qui atténue jusqu'à l'effacer le souvenir de ses difformités anatomiques, reste sa façon de parler. Le torrent de mots qui jaillit de sa bouche, accompagné par une mimique et une gesticulation incessantes, rappelle l'inquiétante vivacité de certains fous, quand ils tiennent particulièrement à vous convaincre d'un fait quelconque. Dans le cas de Lichter, c'est que tout son être, pénétré de la nécessité de *dire*, participe à l'effort d'expression.

Ses mains surtout, fascinantes, semblent disséminer en l'air, par gestes brefs et rapides, les signes d'un mystérieux langage visuel. Frôlées parfois par la terrible flamme de la pureté divine, brûlées, pleines de cloaques, il ne les met jamais hors d'atteinte de cet ardent supplice. D'ailleurs les paroles de Zacharias Lichter, ses attitudes (qui risquent parfois de paraître scandaleusement contradictoires), et finalement toute son existence, ne sont que l'effort désespéré de traduire — il l'avoue lui-même — ce qui, dans l'expérience de l'approche de Dieu se laisse exprimer en langage humain: expérience *absurde*, pleine de terreurs et d'extases, déchirant douloureusement l'être, mais à seule fin de rétablir son unité, en un cycle sans fin.

Des stades du spirituel

Aux célèbres stades kierkegaardiens — l'esthétique, l'éthique et le religieux — Zacharias Lichter substitue la hiérarchie *cirque — folie — perplexité*. Toute vie spirituelle — dit-il — se déroule nécessairement, dans l'une de ces catégories existentielles. Le cirque, forme inférieure du spirituel, exprime la conscience du spectacle absurde de l'existence. Celui qui *sait* n'être qu'un clown, contraint de jouer un rôle humiliant et vulgaire, celui qui souffre et se révolte contre sa condition, *sachant bien* qu'il ne la dépassera jamais, que tout effort est vain, celui-là vit sous la grossière coupole en toile pourrie du cirque universel. Sa souffrance, sa révolte, ne peuvent s'exprimer que par l'*ironie*. Douloureusement lucide, cette ironie le fera impliquer l'humanité entière dans les pitreries frénétiques par lesquelles il s'efforcera de déchaîner le fou rire. Plus son rôle sera exagéré et grotesque, plus il voudra être à ses propres yeux un symbole de la condition humaine.

En tant que premier stade du spirituel, le cirque signifie avant tout se laisser posséder par le démon de l'ironie. Tout est parodie ici: le drame culbute dans la sciure de l'arène, les sanglots réveillent l'écho du rire — et en même temps, tout devient infiniment trivial. Sous son masque enfariné, raviné par de fausses larmes, le clown pénètre insensiblement dans un tragique au-delà du contingent et de l'immédiat, un tragique ontique, qui procède du silence et de la solitude. Dans l'ordre spirituel, l'enseignement final du cirque est l'ineffable, l'incommunicable, — la communication étant réduite à son essence, qui est celle d'un bafouillage ridicule.

Tout être humain est un clown — dit Zacharias Lichter — mais bien peu ont la révélation métaphysique de leur condition, et parmi les clowns lucides, bien peu ont la vocation de la folie dans le spirituel. (Certes, la folie dont parle Zacharias Lichter est un concept construit, comme celui du cirque, par métaphore, mais elle n'en entretient pas moins avec l'aliénation pathologique

des rapports d'une ambiguïté troublante.) Toute forme de conscience, même inférieure, implique un dédoublement: la folie est unification. Il semble que plus les hommes souffrent des douloureuses contradictions de leur conscience, plus ils ressentent fortement la nostalgie de la folie. Car la folie seule permet de dépasser les conventions pesantes de tous les « langages », systèmes arbitraires de signes grâce auxquels l'homme, dans son désir de communiquer, s'intègre à un nombre grandissant de structures étrangères à son individualité profonde. Les clowns se moquent des langages, qu'ils dynamitent par le comique; les fous établissent, entre les mots et les choses, comme en rêve, des rapports magiques où les symboles cessent d'être des symboles pour se changer en réalités palpables, douées d'un pouvoir hallucinant. La folie dans le spirituel implique une existence mythique. De plus, elle constitue une protestation secrète contre l'univers de l'ordinaire et de l'immédiat, qui devient de plus en plus étranger à l'ordre spirituel. Les fous, les fous seuls, peuvent remplir de substance la notion creuse du pathétique. Car y a-t-il rien de plus pathétique que de vivre dans la sphère de la vérité, alors que le monde de l'aliénation vous répudie en tant qu'aliéné? De vivre dans la sphère du sérieux et d'être moqué pour son ridicule, par le monde même du ridicule?

Quant aux fous, ils peuvent glisser, mais très rarement, dans la perplexité. La prophétie, l'ascèse, la prière, même la haute poésie sont des formes de folie dans le spirituel qui tendent, consciemment ou non, vers les abîmes de la perplexité, mais le plus souvent sans être capables de s'y anéantir. Dans la perplexité — affirme Zacharias Lichter — toutes les apparences se dissipent, car les organes mêmes à l'aide desquels nous percevons les apparences se trouvent suspendus, comme paralysés. Dans les ténèbres, le silence, le vide et l'intemporel, la divinité absorbe l'esprit par la Négation et l'Absence.

Une analyse sommaire des notions de *ténèbres* et de *silence* contribuera à clarifier ce que Zacharias Lichter entend par perplexité. Selon lui, la nature des ténèbres peut être suggérée en se référant à l'infirmité des aveugles. Si invraisemblable que cela puisse paraître, nous avons tous plus ou moins la possibilité de refaire l'expérience des non voyants. Les aveugles — assure Zacharias Lichter — sont considérés à tort comme étant plongés dans une obscurité absolue. En fait, l'obscurité est une sensation visuelle, qui suppose l'existence de l'aptitude à voir et la simple absence de tout stimulant, en l'espèce la lumière; alors que les aveugles évoluent dans des ténèbres qu'on pourrait se représenter par l'attention concentrée sur tout ce qui se trouve à un moment donné en dehors du champ visuel. Par exemple: je suis à la fenêtre, je vois les arbres dépouillés de leurs feuilles, une succession de toits, le ciel couleur de plomb. Mais soudain, par un effort de pensée, je peux devenir conscient aussi de ce qui n'entre pas, à ce moment précis, dans mon champ visuel — ce qui, par exemple, se trouve derrière moi et que je ne peux nullement actualiser en termes de vision. La conscience de l'extravisuel, étendue jusqu'à celle du non-visuel, peut fournir une intuition des ténèbres plus ou moins accessible à tous. Au stade de la perplexité, les ténèbres deviennent absolues, et Dieu lui-même y plane. Même remarque pour l'essence du *silence*, qu'on ne doit pas identifier à l'absence de son (phénomène auditif), mais à tout ce qui se passe hors de la sphère auditive et qu'il est impossible de représenter en termes d'audition. L'absence de bruit est une expérience de ceux qui entendent, le vrai silence une expérience de la surdité. Dans la perplexité, le silence prend aussi un caractère absolu et révélateur.

On pourrait dire, en un sens, que Zacharias Lichter est un adepte de la troublante théologie apophatique selon laquelle Dieu ne peut être connu que *via negationis*, en tant que *non existens*, *non ens*, *nihil*. A cela près que, chez Zacharias Lichter, pareille connaissance théorique du divin ne se justifie que par l'expérience de la perplexité, sous peine de rester un simple exercice spéculatif, ingénieux mais stérile.

Du courage

« Par tempérament — avouait un jour Zacharias Lichter — je suis un anxieux, prédisposé aux obsessions, et même un lâche. Dans des circonstances qui ne susciteraient aucune réaction chez un homme normal, une vague de terreur physiologique me pousse à la démence. Par exemple les chiens, ces chiens vagabonds dont les yeux renferment une tendresse infinie, ces chiens tragiques

qu'on dit capables de se suicider, me causent, dès que je les vois, une frayeur incontrôlable, immense, violente et parfois même paralysante. Je me mets à hurler, je prends la fuite comme un possédé (à la grande stupéfaction des passants) ou alors je demeure figé, malgré moi, dans un état « catatonique », le regard fasciné. Il m'est arrivé de rester ainsi en pleine rue presque une heure; c'était durant un été sec et chaud, à odeur d'asphalte surchauffé. Le chien gambadait autour de moi, me flairait, et moi j'étais là, incapable de faire le moindre geste, d'articuler le moindre son. »

Si l'existence de Zacharias Lichter n'était pas exclusivement citadine, cette crainte superlative des chiens s'étendrait certainement à d'autres bêtes: bœufs ou buffles, boucs, béliers, dans lesquels son imagination hyperbolique verrait le symbole d'une terrifiante agressivité potentielle. Même ainsi d'ailleurs, les dispositions de Lichter à la terreur sont pleinement justifiées: toutes sortes d'insectes, guêpes, bourdons, abeilles, hannetons — sans parler des papillons de nuit ou des chauves-souris qui le soir, dans les parcs, semblent heurter tout exprès le front génialement bombé du philosophe — deviennent à ses yeux, agrandis par les dizaines de dioptries de l'épouvante, des apparitions fabuleuses. Menaçants, pourvus d'yeux cyclopéens et d'immenses ailes vrombissantes, ils semblent prêts à plonger leurs dards empoisonnés dans son corps ou à le maculer de pollens délétères.

« Mon ridicule — admet Lichter — vient du désaccord entre le niveau spirituel élevé où se manifeste mon courage et celui de mes terreurs, qui appartiennent à la physiologie élémentaire. Mais ce ridicule est sublime! J'ai peur des chiens, des papillons, mais pour une idée, je me jetterais sur le bûcher à tout moment. J'accepterais sans hésiter de servir de cobaye à un savant pour expérimenter un médicament nouveau, contre le cancer par exemple. Le courage non différencié prouve simplement le manque d'imagination et finalement l'imbécillité. La bravoure stupide du champion de motocross ou celle de l'alpiniste escaladant une paroi effrayante sous la pression du chronomètre sont pour moi des formes précises de l'aliénation du spirituel par *l'ivresse du risque*. Or, courage signifie justement responsabilité, et non pas risque affronté gratuitement. Les sociétés modernes tendent à écarter la responsabilité, du moins en tant que facteur des relations humaines, et à la remplacer par les formes les plus variées du culte du risque. Mais dans le risque il n'y a plus que la mécanique du courage, vidée de tout son contenu: l'accent tombe en premier lieu sur son côté de jeu, de compétition, de spectacle. Ainsi conçu, le courage perd de sa grandeur; au lieu de la volonté inflexiblement libre du martyr, il n'exprime plus que la dextérité (périlleuse, il est vrai) du trapéziste au cirque. Les acrobates remplacent les saints. En fait, entre la crainte et le courage, la contradiction n'est qu'apparente. L'individu le plus peureux peut surprendre par son courage, en prenant ce mot dans son sens le plus noble. La peur n'est que la réaction naturelle au risque (la bravoure étant son contraire), tandis que le courage est intégration dans le domaine des impératifs catégoriques, éthiques, et suppose avoir transcendé le risque dans l'esprit. Etre chrétien, pendant la décadence romaine, était une marque de courage et non un risque assumé (qui même aussi objectivement réel que la peur, n'avait aucune importance, la haute altitude du courage l'ayant rendu absolument dérisoire). Mon tempérament est craintif, mais mon esprit respire l'air pur du courage. »

De la poésie

Le poète (tandis que Zacharias Lichter, clignotant de ses paupières enflées, aux cils roussis, fixe un point dans le vague): Dites-moi quand même, comment trouvez-vous les vers que je vous ai lus?

Zacharias Lichter: Ils ont une certaine suavité, une certaine gaucherie qui pourrait être bonne conductrice d'infini. Il me semble discerner dans ces zones, mais très faiblement, la respiration égale des anges. Ou, pour tenter une autre approche, j'y vois tournoyer de grands papillons ivres, dans une poussière lumineuse et lente. Vos poésies, quelques-unes du moins, ont incontestablement un pouvoir d'incantation où je discerne un écho du spirituel: mais un écho qui semble venir de très loin. Je crois que vous avez trop de talent . . .

Le poète: Et le talent vous semble-t-il blâmable en soi?

Zacharias Lichter: Oui, en quelque sorte. Parce qu'en poésie le talent est simplement la faculté de *faire croire qu'on dit quelque chose*, sans rien dire au fond. La poésie devient ainsi une simple

préparation du *dire*, son but étant de créer chez le lecteur ou l'auditeur idéal une attention pure, un état de réceptivité à l'égard d'une révélation possible, mais qui ne se produit jamais. Pour moi, c'est là l'essence même de l'ordre esthétique: jeu des préliminaires, attente, sans cesse frustrée et sans cesse reprise, d'une révélation. *Homo aestheticus* (qui se définit par l'équation entre le talent et le goût) trouve ses délices dans la préparation, dans l'approche; il connaît la volupté des ambiguïtés savantes, il coquette verbalement avec le silence et investit — non sans une certaine euphorie du « tragique » — ses moyens du sens de la finalité. A vrai dire, très peu de poètes — les grands seulement — parviennent à se soustraire à cette tentation; car le talent est une tentation, et l'une des plus dangereuses.

Le poète: Je ne peux opposer à vos accusations abstraites qu'un « éloge de la poésie ». Tout poète digne de ce nom invente, affirmant à sa manière la plasticité infinie du réel, la *liberté* — qui doit, pour exister, ne jamais ressembler à elle-même. Pour le poète tout s'écoule en tout, le corps devient arbre volant, l'étoile pierre, la pensée trompette de flamme; l'herbe se teinte de bleu et ondoie dans le ciel, les yeux sont des lacs alpins où Dieu se cache pour pleurer. En fin de compte, le poète nage à travers le monde comme dans un fleuve de reflets.

Zacharias Lichter: C'est vrai, hélas! Reflets s'écoulant en reflets, paroles en paroles, jeux en jeux (mais sans enfants). Si au moins la poésie, comme une pédagogie inverse, nous apprenait à redevenir des enfants! Mais non, le jeu poétique est rusé, hypocrite, il contient la mort... Si au moins la poésie était — comme elle l'a été au cours de tant de siècles — dépassement du *dire*, ouverture, extase — un des modes de connaissance extatique (comme toute forme de l'amour, même la plus humble)! Mais non, car la poésie ne *dit* même plus: elle *fait semblant de dire*, elle fait semblant d'*être*...

Et maintenant je vais t'avouer quelque chose: je crains la poésie; il me semble souvent que ma vocation religieuse est menacée de se manifester dans le seul domaine de la poésie du religieux — et alors la poésie m'apparaît comme une malédiction. Tout compte fait — et je me le demande en tremblant — suis-je moi-même autre chose qu'un poète?

. . . . . .

De l'empire de la sottise

Pour comprendre la pensée de Zacharias Lichter, il faut avant tout connaître sa conception de la sottise. Il y voit en premier lieu un mimétisme, car la sottise imite (à tous les niveaux) l'intelligence, parfois si fidèlement que même les esprits avisés risquent de s'y tromper. Rien de plus faux que de croire à une empreinte reconnaissable de la sottise: au contraire, elle est d'une variété stupéfiante et connaît les incarnations les plus diverses et les plus inattendues. A l'exclusion de ses formes vulgaires, on peut affirmer, sans crainte de paradoxe, que la sottise, qui assimile les découvertes de l'intelligence et imite ses manifestations, contribue au progrès de l'humanité. L'acte de la création intellectuelle, rare et fulgurant, devient pour la sottise un bien acquis, une source de bénéfices patiemment et habilement exploitée. La sottise est tenace, elle accumule, applique, et, agissant comme une force d'inertie, elle assure la circulation des idées et des valeurs. En sorte que Lichter voit dans la civilisation moderne une gigantesque extension de l'empire de la sottise. L'intelligence est obsédée par ce qui est fondamental, originel, par ce qui tient à l'essentiel, à la structure. On reconnaît l'homme intelligent à la fascination qu'exerce sur lui l'élémentaire, le simple. Son effort, dans l'ordre spirituel, est d'intégration: il recherche le principe ou, métaphoriquement parlant, la clef idéale de tous les mystères du monde. Cette aspiration à l'absolu, à l'unique, manque à la sottise dont la force est d'accepter placidement toute théorie, même fausse, pourvu qu'elle fournisse un bon point de départ pour un résultat *pratique*. Parasite mimétique sur le tronc pur de l'intelligence, nourrie de sa sève, la sottise ne cesse de se fortifier, de se perfectionner, de s'étaler comme une tache immense et dangereuse sur la conscience humaine. Car la sottise est orgueilleuse (elle a l'orgueil de « l'efficacité »), elle est sûre d'elle-même, pourvue d'immenses tentacules techniques, économiques, et son agressivité est extrêmement féroce. La sottise se veut « universellement humaine ». Comme la sottise a pour domaine le progrès, Zacharias Lichter établit tout naturellement que l'intelligence

vraie évolue à l'intérieur d'un cercle vicieux, croyant à tout moment s'en évader, mais retombant chaque fois dans le dilemme, qui est sa condition.

. . . . . .

La mendicité

La seule profession que Zacharias Lichter pratique de temps à autre — et il n'y a pas lieu de s'en étonner — c'est la mendicité. On peut voir l'étrange prophète en train de mendier (il ne craint pas de se montrer en plein centre de la ville), le visage congestionné, le regard étincelant, le geste gauche et humble, secrètement ironique. (« Secourez un pauvre métaphysicien », dit-il du ton dont il indiquerait une infirmité épouvantable.) Parmi les passants anonymes qui s'écoulent lentement sur les trottoirs, beaucoup le prennent pour fou et s'en écartent avec une sorte de crainte; les uns fouillent nerveusement dans leurs poches et déposent hâtivement quelques sous dans sa paume, pour échapper au plus vite à l'insistance de ce personnage insolite qui leur semble une menace occulte; d'autres — car Lichter s'adresse à tous, sans discrimination, sans aucune des « commodités de la mendicité » — s'en moquent, ou encore, à la vue d'un mendiant si robuste, sont envahis d'une « colère sacrée » et le couvrent d'insultes grossières (dans ces cas-là Lichter a le sourire du Christ, et la beauté plane un instant sur son visage monstrueux). La mendicité — assure-t-il — est la profession qui vous amène le plus près de Dieu. Elle est une forme d'auto-conservation par la négation de soi perpétuelle, elle est ascèse et en même temps dérision de l'ascèse. De plus, Lichter y voit un des meilleurs moyens de se connaître soi-même. C'est pourquoi il recommande à ses disciples — dont certains sont des jeunes gens qui ignorent les soucis de l'existence — de pratiquer la mendicité en tant qu'exercice spirituel. Pour que le cycle soit parfaitement clos, l'argent acquis par ce moyen doit être remis aux vrais mendiants, aux infirmes qui se traînent par les rues, aux vieux clochards, aux aveugles, aux tziganes.

Un être humain structuralement inapte à mendier est définitivement condamné, aux yeux de Lichter, à la médiocrité consciente d'elle-même, recraché avec dégoût de la bouche de Dieu, et refoulé par les anges du feu et les anges de la glace jusqu'aux portes du grand Empire de la sottise, où il n'aura jamais accès !

Existence et possession

Absorbé par la catégorie de l'être — en vertu de la seule liberté qu'il se reconnaisse, celle d'aimer son destin — Zacharias Lichter est un des rares humains qui soient parvenus à détruire en eux-mêmes l'esprit de possession, sous ses apparences les plus trompeuses et dans ses plus insidieuses tendances. On peut donc parler de sa pauvreté comme d'une *œuvre* qui ne peut être comprise que par rapport à son modèle idéal et parfait, à son *idée* platonicienne. Il serait donc faux d'affirmer que Zacharias Lichter est un *pauvre* (cela le placerait déjà dans une catégorie sociale et permettrait de faire des comparaisons, d'établir des rapports); en fait, il est plutôt — pour lourde et gauche que puisse sembler la formule — *porteur de pauvreté*, en considérant celle-ci comme archétype, comme catégorie (en tant que négation de l'*avoir*, la pauvreté est un mode d'existence, une hypostase de l'*être*). Lichter n'est pas un pauvre, mais un être humain qui incarne quelque chose de l'essence et du génie de la pauvreté et qu'on ne peut donc juger que par rapport à celle-ci.

Adolescent déjà, Zacharias Lichter se détacha le plus naturellement du monde de tout ce qui lui semblait souillé par les tentacules secrètement venimeuses de l'*avoir*. Il commença par s'isoler de ses parents, de modestes boutiquiers (son père, Moses, tenait une petite mercerie sur le boulevard Filantropia, aidé par sa famille, dont les membres faisaient le négoce ambulant sur les marchés de la ville).

Dans son enfance, Zacharias prenait part au commerce paternel, accompagnant ses frères aînés ou ses sœurs aux endroits où ils cherchaient à écouler leur pacotille; on le faisait même crier à tue-tête, jusqu'à ce que sa voix frêle se casse et s'enroue, des réclames pour les peignes, les boutons, les lacets de souliers, le savon ou le cirage. Vers 13 ou 14 ans, un soir qu'on lui avait confié le petit

éventaire, Zacharias s'était soudain senti envahi par la flamme divine, et comme en délire avait distribué autour de lui, en moins d'un quart d'heure, toute la marchandise qu'on lui avait confiée. Il donnait au hasard à tout le monde, aux mendiants, aux enfants qui grouillaient sur les marchés, aux vagabonds même qui hantent toujours ces lieux à l'affût d'un gain facile ou d'un éventuel larcin. Le geste de Zacharias parut aux parents si peu commun, si contraire à la « nature », si inquiétant, qu'ils furent incapables de lui trouver une juste punition. On laissa donc l'enfant tranquille et on l'exempta de toute collaboration au précaire commerce de monsieur Moses Lichter, qui par ailleurs n'avait rien à reprocher à son fils, brillant élève et, de plus, caractère doux et ouvert, en parfait contraste avec sa laideur (on ne l'en aimait que davantage). « Un ange de feu est venu, avait-il essayé d'expliquer, ensuite... je ne sais plus... »

Vers 19 ans, étudiant en philosophie, Zacharias Lichter cessa d'habiter avec sa famille (tout en lui gardant son affection); il s'installa dans un garage inutilisé, assez loin du centre de la ville, et vécut de préparations. Il avait fini ses études par une thèse exceptionnellement brillante sur les Ennéades de Plotin, mais à partir de ce moment il avait complètement disparu du circuit de la vie intellectuelle, où toutes les possibilités s'ouvraient à lui. Les seules relations qu'il garda furent deux ou trois anciens camarades, qu'il voyait rarement, et son vieux professeur de métaphysique, qu'il allait visiter une ou deux fois l'an et qui lui prêtait quelques livres. Par détachement, il négligea même de se présenter à la Faculté pour retirer son diplôme de licence.

Illuminé, brûlé par la flamme de Dieu, Zacharias Lichter renonça sans effort à tout son passé et inaugura le cycle de son existence prophétique en découvrant la condition de clown et l'ironie. « J'ai compris — disait-il — que l'Apocalypse s'ouvre par l'appel strident des trompettes du cirque; alors j'ai vigoureusement soufflé dans d'innombrables trompettes en carton-pâte et j'ai ouvert la fête des monstres, en faisant vibrer le grand cirque du monde: ta-ra-ta-ta, ta-ra-ta-ta, ta-ra-ta-ta. » C'est à cette même époque qu'il découvrit le sens profond de la mendicité.

Il ne faudrait pas prendre son refus de travailler pour un mépris du travail; c'était simplement sa façon de protester et de marquer sa révolte contre l'esprit possessif qui, dans le monde moderne, pose son empreinte odieuse sur presque toute activité constructive. Car travailler — explique Lichter — vous incorpore aussitôt dans une hiérarchie et la place même que vous y occupez devient votre possession. Elle suppose l'acceptation, même inconsciente, d'un système où chaque être humain se définit avant tout par sa participation à la sphère de *l'avoir* et ensuite seulement, accessoirement, par sa participation à l'*être*, c'est-à-dire à sa propre essence. Dans ces conditions, le travail devient une des modalités par lesquelles la catégorie de l'*avoir* absorbe celle de l'*être*. Victime tragique de la tromperie et de l'exploitation, le plus humble ouvrier transforme bon gré mal gré sa force de travail en une propriété, qu'il vend toujours à perte, puis la rachète pour la revendre aussitôt et ainsi de suite.

Afin de prouver qu'il ne s'opposait pas à l'idée de travail et qu'il y voyait, au contraire, une des plus hautes manifestations de la nature humaine (au point de vue ontologique, le travail est une des formes de l'extase), Zacharias Lichter exerça quelque temps plusieurs métiers (il apprit la maçonnerie, la soudure et travailla un temps à tailler des épitaphes dans un atelier de pierres tombales). Mais il refusait obstinément tout salaire, toute rétribution et pratiquait parallèlement la mendicité à laquelle il conviait aussi les autres ouvriers. Les conflits ne tardaient pas à se produire et les patrons finissaient par le congédier, bien qu'il fût un ouvrier assidu et productif; ils le tenaient pour fou et surtout le trouvaient dangereux. Parmi les ouvriers, certains regardaient de travers cet être étrange et laid, qui agissait selon des idées et des principes incompréhensibles et refusait d'adhérer à leur solidarité *pratique* en vertu d'arguments nuageux, formulés en un langage de l'autre monde. D'autres s'en moquaient sans malice, pressentant en lui une force obscure de dévouement et d'oubli de soi, une bonté rayonnante. Ceux-là, pour s'amuser et aussi par sympathie réelle, l'invitaient de temps à autre en famille, et le prophète exposait à ces occasions (conscient, d'ailleurs, de son ridicule apparent) ses grandes utopies sociales: renversement de l'ordre capitaliste par la conversion de millions de travailleurs à la mendicité, constitution d'une société nouvelle, religieuse et anarchique, où la propriété, sans être interdite par la loi, deviendrait une aliénation, une maladie honteuse, un objet de répulsion et de *pitié*. (« Les gens atteints du mal de la propriété — expliquait Lichter passionnément — vivront isolés dans les vastes léproseries de l'esprit, tandis que leur entre-

tien et leurs soins seront assurés par le *travail* des prophètes et des saints à venir, aussi nombreux que vous l'êtes aujourd'hui.») Dans la confusion dramatique des années qui précédèrent la seconde guerre mondiale, le comportement bizarre de Zacharias Lichter finit par attirer l'attention des organes de la Sûreté, qui le soupçonnaient de mener, sous le couvert de sa manie religieuse, une dangereuse activité politique. Mais on ne put trouver aucune preuve concrète à l'appui de cette accusation absurde.

Zacharias Lichter continuait d'habiter le garage abandonné qu'il avait occupé comme étudiant; tombant en ruines, ce garage se trouvait au fond d'une cour où de rustiques maisonnettes en torchis avaient poussé comme des champignons autour de l'immeuble inachevé du propriétaire, aubergiste ruiné, chaque fois que celui-ci, s'était vu obligé de vendre à bas prix une nouvelle parcelle de son terrain. Lichter avait obtenu l'autorisation de dormir dans le garage (où se trouvait un canapé hors d'usage) sans payer de loyer. Au début, les voisins — les femmes surtout — furent épouvantées par le hideux visage du prophète (une maigre fillette de seize ans environ, d'un tempérament hystéroïde, glapit en le voyant: « C'est le diable ! » et prit la fuite en se signant). Mais, le temps aidant, ils s'y étaient habitués. Certains même — avec cette simplicité directe et véritable des humbles — lui donnaient de temps à autre quelque vieux veston ou partageaient avec lui leur repas du midi ou du soir. A vrai dire, Lichter ne restait pas beaucoup « chez lui ». L'été, il aimait dormir dans les parcs, sur l'herbe, derrière un buisson ou sur un banc s'il faisait trop frais. Quand il souffrait d'insomnie, il grimpait à un arbre et méditait ou priait, appuyé à quelque grosse branche. (Un matin, un passant qui le connaissait l'aperçut perché sur un tilleul en fleurs, dans un état de quasi-absence; surpris, il le héla et lui demanda ce qu'il cherchait là: « Je veux être plus près de Dieu », répondit Lichter, en fermant les yeux et en se replongeant dans son silence.) L'hiver, comme le garage n'était pas chauffé et que le vent sifflait par les fentes, il dormait dans les salles d'attente des gares, jusqu'à ce que les gardiens le découvrent et l'en expulsent. On ne pouvait trouver chez lui aucun objet représentant une *valeur*, à l'exception de quelques livres qui ne lui appartenaient pas. Seule la Bible — un exemplaire usé, imprimé en petits caractères sur un mauvais papier jauni — était *sienne;* il l'avait reçue d'une voisine, vieille bigote à qui il parlait parfois, à sa façon torrentielle et abstraite, de la terrifiante flamme de Dieu. Dans sa tension incessante vers l'idéal, Zacharias Lichter avait fini par transformer peu à peu toute son existence matérielle en un *réceptacle* pour l'essence incorruptible de la *pauvreté*. Sa condition n'était donc pas le résultat d'un déterminisme social, psychologique ou biologique, elle impliquait le dépassement volontaire de tous les déterminismes de la possession (évidente ou occulte), par un acte spirituel élevant l'immédiat à la plénitude de l'*être*. Conscient du fait que la pauvreté est une de ses *œuvres* les plus significatives, il dit parfois, avec une teinte d'humour: « Ma pauvreté est en soi un système philosophique, et on pourrait écrire sur elle tout un traité. »

A propos du diable

« Qu'est-ce que le diable ? » demanda-t-on un jour à Zacharias Lichter. « D'abord, répondit-il, le diable *n'est pas;* il n'essaie même pas d'être, sachant bien qu'il n'y parviendrait jamais. Sur une suggestion qui me vient de Dostoïevski, le diable me paraît l'incarnation symbolique de la médiocrité consciente d'elle-même, de ce qu'on devrait peut-être appeler le « complexe de médiocrité » — en accordant évidemment au psychologique un sens ontologique. Le diable illustre *l'impossibilité d'être* et la conscience de cette impossibilité, source de la médiocrité dans le monde. Pour parler par métaphore, le diable baigne dans une eau stagnante et tiède, en proie à la colère impuissante d'être à jamais exclu des climats extrêmes, et furieux de *ne pas même pouvoir en souffrir*. Egalement éloigné de la glace et du feu, le diable crée et annihile simultanément toute compensation précaire; il fait des rêves timides et lamentables qui ne se réaliseront jamais, ne fût-ce que parce qu'il ricane en y rêvant . . .

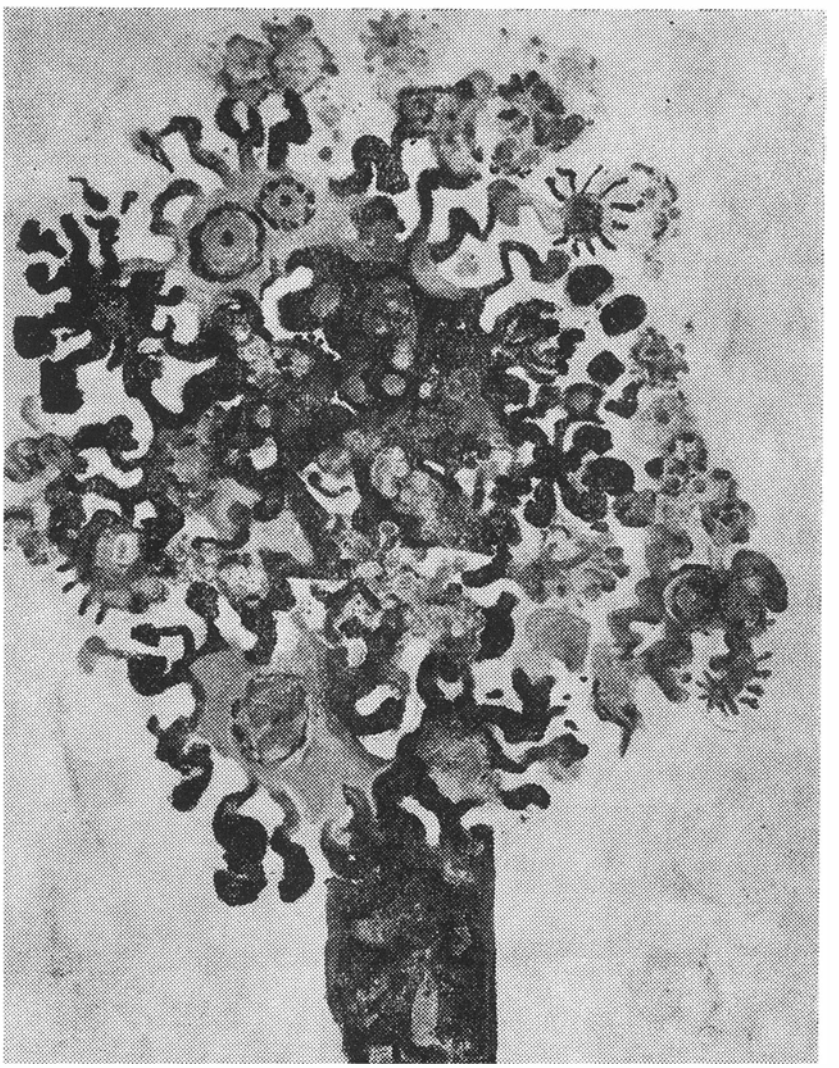
Son échec existentiel emplit le diable d'un ressentiment sans bornes, source de l'immense force de prolifération de la médiocrité et de la banalité. Pour se venger de son *inexistence*, il a fondé le grand, le prospère *Empire de la sottise*. Il serait naïf de croire que le diable est l'opposé de Dieu (Dieu ne peut avoir d'opposé que Lui-même) et tout aussi naïf de supposer qu'il est « l'es-

prit de négation», car il est tout aussi incapable de nier que d'affirmer: tout ce qu'il peut faire est d'appliquer, en sorte qu'il serait plus juste de l'identifier à «l'esprit pratique», qualité fondamentale de la sottise. Il manque au diable l'aptitude à distinguer le vrai du faux; en revanche, il peut très nettement distinguer le possible de l'impossible. C'est là, d'ailleurs, le terrible danger qu'il représente, et dont nous devrions devenir de plus en plus conscients. Il y a au moins autant de possibilités de mettre en pratique le faux que le vrai: or, la sottise diabolique les explore et les exploite avec la même habileté et une logique parfaite. Il est même probable qu'on peut tirer un plus grand nombre de *résultats pratiques* de l'application d'une idée fausse que d'une idée vraie (la vérité opposant plus de résistance à cet égard). N'assistons-nous pas aujourd'hui à la systématisation et à la naissance de véritables techniques du *mensonge* dans presque tous les domaines de la connaissance? Ne voyons-nous pas — bouleversant phénomène! — la rapidité fantastique avec laquelle, sous l'action méticuleusement organisée de la sottise, l'innocente *erreur* se change en *mensoge?*»

Zacharias Lichter semblait épouvanté, une déroute inhabituelle se lisait dans ses yeux.

«Le diable — avait-il ajouté — en persévérant, plein de ressentiment, dans son inexistence a découvert une chose terrifiante: *le pouvoir du mensonge.*»

En français par ANNIE BENTOIU



TEODOR BOGOI
Fleurs (huile)

LE CONCEPT DE STRUCTURE ARTISTIQUE

par **ION PASCADI**

Dans l'histoire de la science, il arrive que des termes dès longtemps reconnus, ayant perdu, par l'effet d'une circulation très grande, le timbre distinct qui leur conférait relief *et* expression, *retrouvent l'attention générale grâce à l'importance qu'ils prennent dans une théorie à la mode. Ce phénomène me semble exprimer plus qu'une simple préférence linguistique, ainsi qu'on pourrait le croire à première vue; son rôle, bien plus profond, va parfois jusqu'à déterminer l'évolution même du domaine respectif.*

Introduit dans la linguistique par Ferdinand de Saussure, le terme de structure *a connu une carrière spectaculaire. Il a été rapidement adopté par Claude Lévi-Strauss en anthropologie, par Lacan en psychologie, par G. Granger, Mikel Dufrenne et L. Althusser en philosophie, par Roland Barthes et toute la nouvelle critique en esthétique et théorie de l'art. Evidemment ses acceptions sont des plus variées et portent la marque de conceptions philosophiques souvent opposées, dont le marxisme, la phénoménologie, l'existentialisme, le positivisme logique et la psychanalise ne sont qu'un petit nombre d'exemples.*

Mais le débat a bientôt dépassé les frontières de ces orientations; stimulé surtout par la position de Michel Foucault, il s'est transformé en une bataille rangée entre l'humanisme et l'antihumanisme sur le plan théorique, tandis que dans la recherche pratique, la valabilité et la fertilité de la méthode étaient largement reconnues par la plupart des combattants. Notre intention n'est pas d'insister sur cette distinction, acceptée par tous les philosophes marxistes, ni de discuter le structuralisme dans son ensemble.

Il nous semble pourtant nécessaire de rappeler que les bases d'une analyse structurale se trouvent déjà posées, de façon explicite, dans l'œuvre de Marx. La célèbre introduction aux Contributions à la critique de l'économie politique *de 1859, de même que l'analyse de la catégorie de marchandise dans le premier volume du* Capital *en sont d'illustres exemples. Cette précision me semble nécessaire non pas pour diminuer les mérites des penseurs qui ont apporté en ce siècle des contributions essentielles à la constitution du structuralisme en tant que méthodologie de recherche, ni pour placer à tout prix cette acquisition scientifique sous le signe du marxisme, mais pour mettre en garde contre la tendance simplificatrice à tout ramener à un problème unique, fort en vogue dans les publications françaises des dernières années.*

Dans le même sens, il faut rappeler aussi que le cercle de linguistes praguois et l'école des formalistes russes ont eu une contribution décisive à l'essor actuel du structuralisme, et que les préoccupations de certains penseurs roumains, Mihaïl Dragomirescu et Eugen Lovinescu, ont remarquablement anticipé certaines théories contemporaines.

On trouve le terme de structure dans la pensée philosophique la plus ancienne; il se rattache étroitement, d'une part, aux notions d'entier et d'organique, de l'autre, à celles de système, règle, fonction. Objets et phénomènes du genre le plus divers ont souvent été examinés en tant que totalités dont les parties, les éléments sont inter-conditionnés, se trouvent en relation, et cette façon de voir a été appliquée dès le début à l'étude

du langage, pour obtenir une perspective générale de l'objet étudié.

Le trait distinctif du structuralisme est justement cette attention dirigée vers l'objet en tant que tel, *indépendamment de sa cause originelle et de sa finalité, ce qui exclut toute spéculation et d'ailleurs aussi toute appréciation. L'analyse structurale décrit et constate; elle permet une certaine rigueur dans la recherche, mais elle demeure neutre, statique, considérant chaque phénomène uniquement dans la synchronie de ses éléments composants ou de ceux auxquels il est rapporté. Ce caractère anhistorique généralement supposé par le structuralisme, cette façon de découper une tranche dans un entier et de la discuter sous une perspective figée a été amendée par de nombreux chercheurs, qui réclamaient l'union dialectique de la synchronie et de la diachronie, c'est-à-dire l'introduction de la dimension temporelle, dans le but d'obtenir une image plus complète de l'objet analysé. Même dans ce cas pourtant, une* neutralité axiologique *demeure, selon laquelle les structures sont conçues comme un ensemble d'éléments, dont les sous-ensembles se trouvent reliés par des rapports abstraits, indépendants du contenu (G. Granger); l'essence est séparée de la structure, et l'aspect formel prévaut.*

Sans doute de telles délimitations peuvent-elles êtres établies sur le plan méthodique, afin d'assurer la rigueur de la recherche sur un fragment de son parcours; on peut même admettre, pour un moment, le fait que la causalité est placée entre parenthèses (L. Sebag); malheureusement, dans le structuralisme, ces idées sont habituellement prises dans un sens absolu, les analogies entre les structures demeurent extérieures, et l'intrusion du sujet est éliminée non pas temporairement, mais une fois pour toutes.

Les penseurs marxistes n'ont pas été les seuls à critiquer ces tendances. J.-P.Sartre a démontré qu'il y a contradiction entre la structure, pratique et inerte, et l'homme qui se découvre conditionné par elle mais qui prend ses distances dans le temps; G. Dorfles s'est élevé contre la légèreté avec laquelle C. Lévi-Strauss assimile des phénomènes différents, mais d'apparence semblable; Mikel Dufrenne ne croit pas au règne de l'inhumain et cherche à en découvrir les racines théoriques; Pierre Francastel dénonce le mal-fondé des extrapolations forcées d'un domaine à l'autre. Une série de philosophes roumains ont eu des positions nuancées dans la critique du structuralisme, faisant ressortir les connexions entre essence et structure (Marcel Breazu) ou les conséquences dernières de la doctrine, nommément le fait de nier à l'homme sa capacité de prédire et sa liberté créatrice (Henri Wald), etc.

Le Roumain Virgil Nemoïanu, auteur d'un intéressant essai sur le structuralisme, paru en 1967, me semble avoir formulé ses réserves de façon synthétique. « La pensée structuraliste (pure) — écrit-il — ne peut pas fonctionner diachroniquement; elle est réservée aux provinces centrales, paisibles et sûres; révolutions et turbulences lui échappent, prévisions ou considérations rétrospectives la trouvent insuffisante. Elle ne peut rien dire des origines d'un phénomène, de ses inconséquences ou de ses impuretés, des détails rebelles, des monstres et des déformations. D'autant moins peut-elle nous parler du sens des choses, de la signification, des valeurs; elle ne peut en établir que des hiérarchies rudimentaires. Le but de l'homme lui est étranger autant que son espoir. Fait peut-être plus grave encore, le structuralisme ne semble pas avoir assez de ressources en réserve pour s'accorder à toutes les directions, ni les antennes capables de l'avertir et d'assurer son propre salut.»

Mais l'objet du présent article n'est pas de discuter le concept de structure dans son ensemble, ni ses interprétations existantes; c'est de surprendre quelques traits distinctifs de la structure esthétique. Plus, peut-être, que dans tout autre domaine de l'activité créatrice humaine, on peut dire que les artistes ont toujours été « structuralistes», en ce sens que leurs œuvres ont le caractère d'un « tout» cohérent, dont les parties se trouvent en relation. L'œuvre d'art s'est toujours présentée comme une structure organisée, comme un agencement dont les éléments ne peuvent être détachés sans que l'entier s'altère, et qui, tel quel, s'intègre à son tour à une superstructure, c'est-à-dire à un contexte avec lequel il entretient des rapports. Là aussi, les perspectives synchronique et diachronique s'entrecroisent, *répondant ainsi à la dualité remarquée par de Saussure pour tous les phénomènes structuraux. L'œuvre se présente donc simultanément comme rapportée au contexte, et c'est en fonction des exigences de ce dernier que se révèle le potentiel existant dans la structure initiale.*

On parle, en art, de rapport spécifique entre le signifié et le signifiant, *en ce sens que ce dernier ne couvre jamais entièrement son objet. Partant de là, ainsi que de la nécessité de considérer l'œuvre uniquement en tant que signe, Roland Barthes en est arrivé à soutenir — par une exagération évidente — que l'art n'est pas un produit et que les notions d'origine, source, reflet sont inapplicables à son cas. Cette conception unilatérale a été corrigée par Jean Starobinski, dont la position est également structuraliste, mais qui, après avoir souligné que la substance immanente de l'œuvre définit la substance de la relation entre les termes, ajoute que sa tension dépend d'un vecteur historique.*

Les acceptions de la notion de structure artistique sont assez variées, et il nous semblerait unilatéral de nous en tenir à une seule, car elles expriment les facettes complémentaires d'un phénomène unique. Sans identifier la structure et la forme, il nous semble qu'elles se trouvent, dans le cas de l'art, indissolublement liées. C'est pourquoi nous croyons intéressant, pour délimiter le profil et la sphère d'extension de la première, de n'oublier aucun des sens que prend la deuxième: forme dans le sens de Bildung, shape, configuration; *forme dans le sens de* Gestalt, ensemble, totalité *ou* wholeness *perceptive et enfin dans le sens de* Gestaltung, principe informant, *propres à une époque ou à un style.*

Mais, pour ne pas confondre forme et structure, nous rappellerons — on le voit d'ailleurs à l'énumération que nous venons de faire — que la struc-

ture est une notion plus complexe, comprenant à la fois le contenu et l'organisation de ce contenu dans un but artistique. L'œuvre d'art sera donc envisagée comme un système de signes desservant un but esthétique variable et supposant une compréhension dynamique. *D'autre part, la notion de structure demeure plus limitée que celle de forme, étant donné qu'elle ne représente l'œuvre qu'à la façon d'un squelette, constitué — selon Monroe C. Beardsley — par les rapports majeurs existant à l'intérieur de l'œuvre.*

Si nous tentons d'établir le rapport entre structure et valeur artistique, il nous faudra préciser dès l'abord qu'il ne s'agit pas d'un rapport direct, automatique. Des structures parfaitement analogues peuvent avoir des valeurs différentes. Il est probable que la neutralité axiologique proposée par le structuralisme se fonde sur ce fait réel, où elle trouve une explication, sinon une justification. A cela près que l'œuvre n'est pas représentée uniquement par son squelette, par les rapports majeurs, mais par toute sa substance, comprenant aussi les détails, les aspects mineurs qui lui donnent, en fait, sa grâce et son charme. Nous dirons donc avec Gilo Dorfles que la valeur est discernable moins dans les structures que dans les « épistructures », faites d'éléments parfaitement secondaires, de cette substance de « remplissage » qui donne âme et vie au squelette principal. C'est de là, croyons-nous, que vient la principale insuffisance de la méthode structuraliste, celle qui l'empêche à jamais d'embrasser l'art dans toute sa complexité et sa richesse, qui la restreint à des résultats exacts, rigoureux, quant à la construction de l'œuvre, sans offrir de réponse concluante quant à sa valeur.

Quels sont, selon nous, les traits spécifiques de la structure artistique?

En premier lieu son caractère ouvert *(voir Umberto Eco —* Opera aperta*), le fait que chaque époque peut lui prêter un sens différent, la structure artistique étant non univoque, mais* plurivoque, *permettant donc, de par sa nature même, une multitude d'interprétations. La possibilité de changer le sens donné d'une structure artistique, le fait qu'elle puisse devenir autre chose par suite de sa fonction sociale ne démontre pas la relativité des coutumes et des mentalités, et n'exprime pas non plus les erreurs successives des générations, mais définit, de la manière la plus directe, la propension de l'art à l'ouverture.*

En second lieu, la structure a un caractère symbolique, *en ce sens qu'elle exprime la structure sociale plus large où elle se trouve incorporée. Directe ou médiate à l'extrême, cette expression inclut une faculté de* caractérisation *qui assure sa fonction signifiante. Etant donné qu'en art, l'œuvre se trouve indissolublement liée au matériau qui l'exprime, la structure est — pour reprendre l'expression de l'esthéticien roumain Tudor Vianu —* immuable, *c'est-à-dire inséparable de son support.*

Un autre trait de la structure artistique est constitué par son caractère harmonique *et* tendu. *L'œuvre se présente toujours sous la forme d'un agencement cohérent, dont le liant est cette tension même (voir l'esthéticien roumain George Călinescu), qui unit les différents éléments composants et en fait un ensemble.*

Ensuite, la structure artistique se fonde sur un langage connotatif, *qui exige, à l'encontre du langage dénotatif de la science ou du langage courant, un décodage, un déchiffrage de tout son sens caché. Une clarté absolue retire l'œuvre de la sphère artistique au même titre qu'une opacité totale; à cet égard, le degré de complexité de la structure est limité dans les deux directions.*

Par opposition à d'autres valeurs pouvant atteindre une forme relativement « pure », l'art par sa nature même est impur *(aspect récemment souligné par l'esthéticien roumain Ion Ianoşi), en ce sens qu'il renferme en sa structure la plus intime, et non à la manière d'éléments extérieurs surajoutés, tout un ensemble de valeurs de types différents, confondus en une même substance esthétique. La spécificité de la structure artistique est de ne pouvoir être postulée qu'à l'intérieur d'une théorie générale des signes, et la réalisation de sa lecture immanente exige une culture anthropologique.*

La structure artistique est ambiguë, *en ce sens qu'elle possède — en dépit de sa prolixité possible — une certaine « concision pythique », pour reprendre les termes de Roland Barthes, un caractère* prophétique *(on parle ainsi du « mystère » ou du « secret » de l'œuvre). Ouverte à une multitude de significations, elle possède pourtant une stabilité relative, car son individualité la rend impossible à confondre. En vérité, le fait que chaque structure, en art, est* unique, inimitable *et* non répétable, *donne à cette structure un caractère particulier et souligne, plus que dans tout autre domaine, qu'il s'agit d'une œuvre spécifiquement humaine.*

Enfin, il faut noter que la finalité de la structure artistique est exempte de tout objectif pratique, *qu'elle paraît se suffire à elle-même, privée de contigences immédiates, sans être entourée, dirigée, protégée par l'ambiance quotidienne, et se présente toujours comme un fait exceptionnel, hors du commun. Certes il existe, dans un sens très large une utilité sociale de l'art, mais elle est indirecte, médiate, complexe.*

Après avoir défini le concept de structure artistique, on pourra examiner les vertus et les limites de l'analyse structurale. Sans avoir l'intention d'aborder, dans ce cadre étroit, la discussion de ce problème, nous remarquerons seulement que si cette analyse nous permet une rigueur accrue et une adéquation supérieure au spécifique esthétique de l'œuvre, elle nous enlève aussi, si nous nous bornons à son utilisation exclusive, toute possibilité d'embrasser l'œuvre dans la complexité de ses multiples aspects. L'histoire, la critique littéraire ou artistique ne pourront atteindre le but qu'elles se proposent qu'en analysant l'œuvre par plusieurs voies d'approche, afin qu'aucune des perspectives possibles (gnoséologique, axiologique, sociologique, psychologique, etc.) ne se trouve bannie, en leur accordant droit de cité à toutes, en précisant leurs paramètres et en les intégrant dans la vision d'ensemble de la philosophie marxiste.

LA CONDITION MODERNE DE LA POÉSIE PATRIOTIQUE

par ȘTEFAN AUGUSTIN DOÏNAȘ

Dans le complexe émotionnel que la littérature suscite en la conscience du lecteur, le sentiment patriotique possède un domaine propre. Il convient cependant de remarquer que ce domaine est assez peu évident, et que le processus éducatif lent contenu dans toute lecture constitue un élément implicite — et non point explicite — de la sociologie littéraire. Voilà pourquoi ce ne sont pas les œuvres à la thèse avouée qui présentent, en ce sens, le maximum d'efficience, mais bien celles où les sentiments et les idées ressortent d'une expression particulière, d'une transfiguration du message dans le verbe, tranfiguration qui lui confère un pouvoir de communication, et plus spécialement la pérennité sur le plan des valeurs artistiques. Pour bien intentionnée qu'elle soit, une œuvre littéraire ne devient une valeur patriotique que dans la mesure où elle élève la spécifité nationale — entendue comme le mode d'expression d'un éthos *général, ou comme un thème qui, à un certain moment, engage toute une collectivé ethnique — au niveau de l'universel. Sans doute, il existe des genres littéraires qui peuvent bénéficier, à une certaine époque, d'une grande popularité, qui semblent être — et qui sont effectivement — l'expression directe des aspirations de la communauté, qui s'avèrent capables d'entraîner les masses dans la lutte pour un idéal social ou national. Mais, sur le plan des valeurs artistiques, jamais un Béranger ne pourra entrer en concurrence avec Victor Hugo, ni — en Roumanie — un Cezar Bolliac avec Mihaï Eminescu.*

Les œuvres littéraires importantes portent leur grande valeur nationale au-delà de la trame épique ou de la somme des idées qu'elles expriment de manière explicite. L'Iliade *ne contient-elle pas l'idée de l'unité nationale grecque, préfigurée dans l'alliance que contractent, à un moment donné, toutes les cités de l'Hellade pour lutter contre Troie? Bien sûr, son thème classique, connu de tous les écoliers, est « la colère d'Achille »; mais, par-delà ce thème, l'épopée a réalisé — dans un domaine propre à la légende — ce qui, bien plus tard, devait être réalisé dans le domaine concret et brûlant de l'histoire. Et* l'Enéide, *n'est-elle pas un grand poème consacré aux origines nationales romaines, la détermination des racines ethniques d'un peuple qui, parvenu au sommet de sa puissance, éprouvait le besoin de nourrir son histoire des figures nébuleuses de la mythologie? « Les pays qui n'ont plus de légende seront condamnés à mourir de froid», dit un vers admirable de Patrice de la Tour du Pin. Est-ce que Dante, Hölderlin et Whitman ne sont pas de grands poètes nationaux justement par leur verbe unique, qui, dans la durée des valeurs artistiques, a institué des sentiments aux racines si différentes, des réalités historiques si diverses: chez le grand Florentin — la haine de ses adversaires politiques contemporains; chez le poète allemand — l'extase en face du cosmos hellénique, conçu comme un idéal d'humanité; et, chez le barde américain — la vision d'un triomphe universel de la démocratie? La conscience d'une appartenance ethnique qui cherche fébrilement ses racines plongées dans le mythe, l'attitude combative par rapport à certaines données du présent historique, l'aspiration à un idéal humanitaire visible aussi bien dans les brumes du passé que dans l'horizon sillonné d'éclairs de l'avenir, le chant de la liberté perdue, la lamentation des opprimés, l'enthousiasme en présence d'un héros national ou du paysage natal, l'amour de la langue maternelle ou le mépris inspiré par une traîtrise — tout cela peut constituer (et, du reste, constitue depuis les débuts de la culture universelle) les thèmes implicites (ou explicites) de certaines œuvres artistiques; et ce qui les a sauvés de la caducité, ce ne fut pas leur insertion dans le matériel sensible brut, leur contact concret avec l'événement transitoire, mais — par-delà celui-ci — la capacité du créateur de donner à certaines significations relevant de l'actualité, la pérennité verbale d'une expression inédite.*

La poésie roumaine a porté, depuis ses débuts, un message qui, implicitement ou explicitement, a contribué à la formation du sentiment patriotique. Depuis le testament du « vieux » Văcărescu (XVIIIe siècle) jusqu'aux sonnets du jeune poète contemporain Grigore Hagiu, ce message a revêtu des formes extrêmement diverses, s'est exprimé en des tonalités variées et, partant de données très hétérogènes, a atteint des niveaux artistiques différents: mais, de cette manière, il a été perçu — de façon également diverse — par des couches différentes de lecteurs, alimentant des sensibilités qui ne peuvent être réduites au même dénominateur, stimulant des consciences qui diffèrent essentiellement les unes des autres. Les légendes historiques de Dimitrie Bolintineanu, les reportages lyriques, rattachés à l'actualité de son temps, du poète Vasile Alecsandri, les méditations empreintes d'esprit révolutionnaire de Grigore Alexandrescu, les poésies sociales des poètes de 1848, le pathétique libertaire ou l'attachement au « langage de la nation » qui respire dans les cadences parfaites de George Coșbuc, etc. — ce sont là quelques exemples seulement de la diversité des styles, des modes d'expression, des thèmes et des tonalités qui peuvent prêter leur voix aux apirations d'un peuple entier. Toutes ces manifestations, considérées dans leur ensemble, ne réussissent cependant pas à égaler le verbe divin d'Eminescu, ni par l'aire de complexité des thèmes et des motifs, ni par l'élévation du mélos, *ni par la profondeur de l'inspiration patriotique. Mihaï Eminescu a été tout à la fois un chantre passionnément attaché à l'histoire nationale (sa tentative de créer une mythologie dacique, demeurée en manuscrit, est stupéfiante de génie visionnaire et d'inventivité), un aède des époques révolues, un tribun des idées révolutionnaires (dans «Empereur et prolétaire»), ainsi qu'un juge implacable des tares sociales et morales de son temps (dans la «IIIe Lettre»)*

qui foudroie la vilenie au nom des principes éthiques et nationaux. Il est donc évident que la grande leçon patriotique d'Eminescu embrasse également le passé, le présent et l'avenir de son peuple, se fondant parfaitement dans sa grande leçon artistique: l'élévation des sentiments jusqu'à l'expression unique, irremplaçable, du discours poétique. Mythe, évocation historique, diatribe socio-politique et vision fulgurante des jours à venir — tout devient, chez Eminescu, verbe brûlant et passionné, cadences selon lesquelles seront modelés — dès l'enfance — l'affectivité des lecteurs, lignes de force de la langue roumaine autour desquelles se cristallisera l'amour de la patrie.

Pour les poètes venus plus tard, la difficulté d'une poésie patriotique s'est avérée double: d'une part, le lyrisme roumain devait se différencier de la voix si complexe du grand romantique; d'autre part il devait tendre vers des valeurs poétiques plus ou moins équivalentes. Ni George Coşbuc, ni Octavian Goga n'y sont parvenus; leur discours poétique est tributaire — dans sa structure verbale — de la poésie éminescienne; l'élément nouveau, car il existe, provient de l'incorporation d'un nouveau concept patriotique, issu de données et de conditions historiques particulières: la libération des Roumains de Transylvanie et leur réunnion à la mère patrie. Le rôle de ce lyrisme dans la période de formation des idées d'unité nationale a été indiscutablement immense: en manifestant ouvertement leur intention patriotique, les créations de Coşbuc et de Goga ont constitué une véritable école pour la conscience nationale roumaine; mais cette vibration affective n'a pas été accompagnée d'une vibration artistique à même de rivaliser avec celle d'Eminescu.

« Nous, les jeunes poètes, malgré tous nos efforts/ Jamais nous ne pourrons égaler Eminescu », disait, en un vers mémorable, le poète Mihaï Beniuc, dans les années 38. C'était là une vérité non seulement pour les jeunes poètes de cette époque, mais aussi pour les plus âgés, qui avaient presque atteint à leur maturité artistique: Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Pillat, V. Voïculescu et d'autres. Il n'en est pas moins vrai que la leçon eminescienne avait été bien apprise: le mythe thracique et dacique chez Blaga (mythe relancé par les impressionnantes synthèses historiques de Vasile Pârvan), l'exercice d'un verbe rocailleux, évoquant un magma fumant, pour exprimer des revendications d'ordre social (Aron Cotruş), l'horizon fabuleux du village roumain ancestral (Blaga, Voïculescu), le paysage national traité avec la sensibilité moderne d'un peintre impressionniste (Pillat) — tout cela impose une nouvelle poésie patriotique, bénéficiaire d'expériences poétiques contemporaines, où un conceptisme romantique — que n'avaient dépassé ni Coşbuc ni Goga — cède le pas à une poésie plus musicale, plus filtrée, plus suggestive, portant les fruits d'une incursion à travers le symbolisme et l'expressionnisme. Sur le plan de la poésie, mais plus encore sur celui de la prose, la satire et le pamphlet d'Arghezi atteignent à une incandescence stigmatisante, égalant les plus vigoureuses expressions de l'indignation éminescienne; de même, un livre comme Pays de pierre, de feu et de terre de *Geo Bogza, dépassant le simple reportage, devient le poème âpre et émouvant d'une Roumanie foudroyée par le destin. S'il n'est pas surpassé en tant que valeur artistique, Eminescu est cependant continué et diversifié: c'est le processus naturel d'un langage poétique qui, constitué à l'époque même où paraissait le plus grand poète lyrique roumain, confirme son caractère plastique et son incessant renouvellement, de même que sa réceptivité à l'égard de l'apport de la poésie lyrique universelle.*

Après le 23 Août 1944, durant la période de révolution socialiste, la poésie roumaine devait, normalement, trouver son Maïakovski. Elle ne l'a peut-être pas trouvé, et les raisons de cet état de choses sont — à notre avis — au nombre de deux: d'abord, le confinement dans une forme de lyrisme, dans un art poétique à la fois classique et romantique, du plus âpre, du plus productif des bardes du temps — j'ai nommé Mihaï Beniuc; et, en second lieu, la tendance vers le reportage socio-politique des jeunes talents qui firent alors leur apparition: Dan Deşliu, A.E. Baconsky, Nicolae Labiş, Al. Andriţoïu et bien d'autres. On a abouti, ainsi, d'une part aux réalisations de Mihaï Beniuc — qui, des années auparavant, s'intitulait lui-même « le clairon des temps nouveaux » — remarquables poèmes patriotiques qui témoignent d'une âme engagée dans les grandes transformations sociales, d'un pathétisme civique remarquable, mais qui ne poussa jamais plus loin son élan visionnaire du volume Chants de perdition; *et, d'autre part, aux reportages lyriques de quelques jeunes extrêmement bien intentionnés, pleins de talent sans doute, mais handicapés par une certaine insuffisance artistique. Durant cette période, il a été démontré que le problème de la poésie patriotique, vieux comme le monde, ne peut être résolu que d'une seule façon: par la transcendance de l'événement immédiat, par la transposition de l'actualité politique et sociale non pas au niveau du fait divers, mais à un autre niveau, plus profond, celui de sa signification, et par l'incorporation de cette dernière à une expression verbale en mesure de résister à l'érosion du temps. On ne saurait certes contester le fait que les productions lyriques de la période mentionnée ont eu un rôle important dans la formation de la conscience socialiste des nouvelles générations.*

Bien entendu, la poésie patriotique est de circonstance; mais elle ne peut être telle que dans le sens goethéen du terme: elle consigne un rapport particulier — ayant un écho collectif — entre le poète et un événement donné, mais son expression verbale doit saisir la signification majeure, parfois cachée, de cet événement, lui donnant un certain potentiel, la transfigurant, lui assurant une valeur permanente, de façon que l'événement considéré — qui, par définition, est transitoire — devienne durable dans sa pure forme verbale, qu'il s'évade hors du temps pour persister dans l'espace unidimensionnel des valeurs littéraires. La poésie en tant que document historique comporte une contradiction dans les termes: dans la mesure où elle est un document pur, elle ne peut plus être poésie; dans la mesure où elle est poésie, elle dépasse l'histoire, étant une permanence humaine. L'esprit poétique n'est prisonnier de l'événement que dans la mesure où le pigeon

qui vole est prisonnier de l'air: sa lutte avec l'élément a pour résultat le vol, qui est une expression de la liberté de mouvement. De même que le pigeon ne pourrait voler dans le vide, la poésie patriotique ne peut exister en dehors des événements historiques; mais de même que le pigeon parvient à vaincre la résistance de la gravitation en prenant appui sur des masses d'air, la poésie patriotique triomphe elle aussi de la résistance de l'histoire uniquement en dépassant chaque fois son adhérence au fait historique brut, en considérant la matérialité austère comme un point d'appui.

Quelle est, par ailleurs, la situation de la poésie patriotique dans le contexte de la poésie moderne? Comme on sait, le lyrisme moderne tend à être une aventure du langage: le poète d'aujourd'hui veut sortir les mots de leur condition naturelle, les combiner selon des lois propres, qui ne sont plus celles du discours logique, mettre l'accent non pas tant sur leur possibilité de communication directe, que sur leur force de suggestion, force déclenchée par les combinaisons spécifiques qui mènent à l'apparition de l'image et de la métaphore, et faire ainsi de sa poésie une sorte de super-langage, une réalité verbale indépendante, dont le contact avec la réalité immédiate est aléatoire. Comment les exigences d'un tel art poétique peuvent-elles se conjuguer avec le lyrisme patriotique? Selon nous, la poésie moderne peut être lyrique sans renoncer totalement à ses ambitions et à ses instruments particuliers. Bien entendu, il ne sera plus question d'un lyrisme immédiat, d'un discours qui touche la sensibilité du lecteur par contact direct, mais d'un lyrisme médiat, *dont le contenu affectif ne se communique pas au moyen des mots, se cache au contraire derrière les mots: l'image et la métaphore, la dislocation du discours logique, la forme chiffrée du message, etc., sont autant d'obstacles sur la voie d'une communication directe. Pour en venir à bout, il est nécessaire de s'adresser à un lecteur averti quant au lyrisme moderne, à un lecteur disposé à participer lui-même à l'extraction du message hors du magma — cette fois refroidi, mais cristallisé — du langage poétique.*

Il n'en est pas moins vrai que, poussée jusqu'à son ultime conséquence — qui est le super-langage, éloquent soit par sa polysémie, soit par sa littéralité *— la poésie moderne ne constitue pas un terrain propice pour le genre de lyrisme dont nous nous occupons ici. C'est pourquoi le poète moderne engagé s'arrête, lorsqu'il veut exprimer des sentiments d'attachement à l'égard des réalités de sa patrie, à mi-chemin de cette aventure du langage: il sait que les figures verbales que construit son lyrisme sont pareilles à un kaléidoscope en mouvement permanent, inépuisable dans la génération de nouvelles combinaisons révélatrices. Or, pour le lyrisme patriotique, ces figures verbales doivent devenir — dirons-nous — transparentes: elles doivent laisser entrevoir, au-delà d'elles-mêmes, une réalité (d'ordre intérieur ou extérieur) qui demeure stable en dépit de l'instabilité qui les caractérise. De cette façon, un arrière-plan encore imprécis saisit et fixe les significations que le délire d'images de la nouvelle poésie propose à notre esprit. Les métaphores politiques de Nina Cassian, les poèmes de Nichita Stănescu, Al. Andriţoïu et Ion Gheorghe, de même que les sonnets de Grigore Hagiu, nous semblent illustrer, ces derniers temps, la nouvelle expression de la poésie patriotique roumaine.*

La grande poésie patriotique a toujours été quoi qu'il semble rien moins que facile: elle est le fait des poètes qui sont des oracles.

OPINIONS SUR LA PROSE:

Le Personnage

par NICOLAE VELEA

Soit parce qu'il n'a plus voulu jouer avec les autres modalités de la composition et de la convention épique et qu'il a commencé à mordre dedans avec confiance, d'une façon à la fois agressive et naïve; soit parce qu'il cherchait et trouvait (chez ses commentateurs) son autonomie; soit parce qu'il a trop souvent été appelé « héros » et qu'il a franchi, en tant que tel, la barrière entre le livre et la vie, se présentant ainsi à l'état civil; soit parce que dans la toile du conte il était souvent conçu le premier et que le péché originel le guettait; soit pour toutes ces audaces et ces fautes à la fois, le personnage littéraire a été interrogé du dehors, examiné, souvent avec passion, et vidé de ses secrets et de ses pensées intimes. Dans l'histoire des gloires et des passions il a

été tantôt accepté, tantôt outragé et il n'a pas eu la vie facile lorsqu'on lui a demandé sans humour de se passer de biographie et de psychologie, de n'avoir affaire ni à la typologie, ni à la différenciation artistique et de rester, malgré et en dépit de tout, la perfection même... La peur du ridicule appartient au personnage, comme elle appartient à l'homme, en général, et il est ridicule de le guetter pour voir s'il ne commet pas le péché bénin de jouir du calme et du bien-être d'un dimanche, de se heurter à la malchance du mardi, d'être pur ou impur, d'être attiré par les prairies verdoyantes, avec ou sans tristesse. On ne peut pas parler de prose sans s'occuper, dès les premières lignes, du personnage, mais le personnage se refuse à être compris, si nous ne reconnaissons pas avant tout ses droits littéraires pour lesquels se sont tant de fois portés garants Balzac et Tolstoï, Shakespeare et Stendhal, Reymond et Rebreanu, Sainte-Beuve et Călinescu... Il est peu probable que la dissolution de la prose, tant de fois tentée par les auteurs eux-mêmes, lorsqu'ils appartenaient à une école ou à une autre, ait réussi à démontrer que la disparition du personnage soit possible. Bien au contraire, nous oserions avancer que devant de pareilles tentatives c'est le personnage qui résiste le mieux et qui déjoue les plans de dissolution à ce point, qu'il finit par réapparaître, sinon sain et sauf, du moins prêt à se lever de son lit de malade, en témoignant du fait que, s'il est abandonné par les auteurs, il ne les laisse pas finalement mourir sans identité.

Accepté ou non, pulvérisé ou réfléchi et formé d'objets (et par eux), le personnage littéraire avance tenace et patient, vigoureux, frais et sage, à travers les territoires offerts ou refusés, en marge du grand courant du circuit et du consensus public authentique.

Lui, le personnage, se respecte et sait respecter. Appelé, recherché avec désespoir, il vient docile ou révolté, rusé ou bienveillant et dévoué, il cherche, il exige la légitimité de son droit d'être « création au sein de la création », ou « fiction au sein de la fiction ».

Je ne pense et ne crois pas qu'il y ait de rencontre plus acharnée, plus dure et plus pure, d'enchaînement plus douloureux que celui du créateur et de son personnage. Je ne pense et ne crois pas qu'il y ait d'effort plus difficile de rapprochement et de soumission, ou d'éloignement, qu'il y ait nostalgie et sentiment de culpabilité plus grande qu'entre le créateur et son personnage. Trop longtemps courtisé, cajolé et ciselé à l'extrême, le personnage s'en va, sans en demander la permission. Il casse les vitres, voire les murs des autres compartiments du livre. Serré de trop près, négligé ou alimenté de façon sporadique au coin d'une page, il devient méchant et famélique, il avoue tout, il griffe, il broie le livre de l'intérieur. Qu'il suffoque entre les couvertures ou qu'il flâne, élégant et peu convaincant, d'épisode en épisode et de chapitre en chapitre, le personnage devient à nouveau un héros. Un « héros » du non-accomplissement et de la souffrance esthétique, qui mendie ou qui vous oblige à revenir sur vos pas, à construire des répliques, des gestes, des émotions justes, réels.

Le personnage revendique sans cesse, inlassablement, son vrai contour. Il est donc juste de le placer aux côtés du temps et de ses réalités.

Préjugés « nouveaux »

par OV. S. CROHMĂLNICEANU

Nous avons pris l'habitude de ne considérer comme des préjugés littéraires que les idées reçues auxquelles une pratique artistique récente vient apporter un démenti. Mais nous refusons de reconnaître les signes d'une ankylose de l'esprit critique lorsque ceux-ci apparaissent sous nos yeux. En d'autres termes, nous sommes tentés d'ignorer les préjugés du moment présent sans voir qu'ils s'apprêtent à devenir ceux de l'avenir. Nous sommes assaillis par de nombreuses constatations plus ou moins vraies; nous les acceptons souvent sans les soummettre à un examen suffisamment attentif, en sorte que nous leur permettons d'adopter une formulation absolue. C'est ainsi que naissent les nouvelles tyrannies du goût: quand nous sentons leur oppression, il est déjà trop tard, elles sont bien installées et ne tolèrent plus d'être détrônées.

L'idée, par exemple, que le roman social est périmé constitue l'un des préjugés « modernes » les plus répandus. Balzac — dit-on — était obligé de se livrer également au labeur d'un « documentaliste »: il lui fallait nécessairement assumer aussi cette tâche que, de son temps, la presse, le reportage, l'enquête sociologique, la recherche scientifique de l'histoire contemporaine ne réussissaient pas à mener à bonne fin; c'est pourquoi il s'est d'ailleurs intitulé lui-même « le secrétaire » de son époque. Aujourd'hui, de tels offices sont du domaine d'un certain nombre de disciplines exactes, disposant de méthodes perfectionnées, admirablement mises au point; comment le romancier pourrait-il concourir avec elles? Il ne lui reste donc plus, désormais, qu'à s'intéressr à tout autre chose.

Une appréciable part de vérité se trouve incluse dans la première partie de ce raisonnement et elle s'est même avérée stimulante pour la littérature épique de ces dernières décennies; considérée comme ayant une valeur absolue, cette idée finit cependant par devenir un préjugé.

En premier lieu, il n'est pas vrai que les disciplines exactes parviennent aujourd'hui à couvrir entiè-

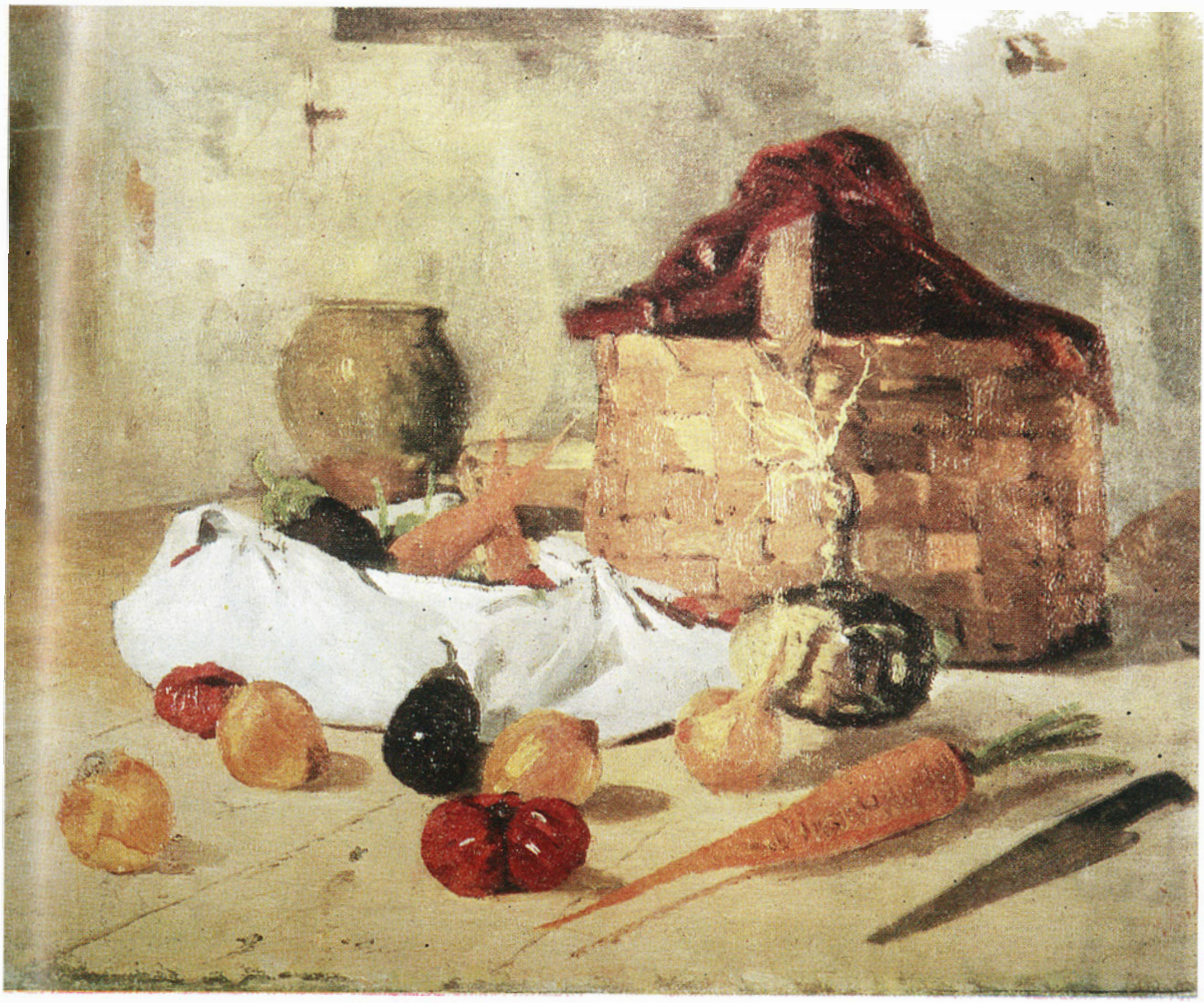
rement le champ de l'observation sociale. Leur aire a considérablement augmenté, mais il reste encore, grâce au ciel, une place suffisante au romancier. En outre, jamais la sociologie, l'histoire, la documentation pure ne seront en mesure de saisir la valeur significative de la singularité. La mise en relief de son caractère symptomatique demeure l'apanage de la littérature. Ce que Marx disait de Balzac, on peut encore l'affirmer au sujet d'un bon romancier contemporain. Un livre comme le Herzog *de Saül Below ne nous permet-il pas de connaître certains phénomènes de la société américaine actuelle bien mieux que toutes les statistiques et les enquêtes de l'institut Gallup? Et ne trouve-t-on pas dans des romans tels que* les Moromete *de Marin Preda,* les Animaux malades *de N.Breban ou* l'Ange a crié *de Fănuș Neagu, des informations relatives à certaines réalités roumaines qui n'ont été mentionnées ni par les journaux, ni par les chercheurs qui se sont consacrés à l'histoire contemporaine?*

Certes, face à la concurrence d'une information colossale récoltée par d'autres voies, le roman actuel est indiscutablement obligé de viser à l'essentiel. Cela ne signifie pas cependant qu'il perde sa raison d'être, comme certains ont tendance à le croire, adoptant ainsi un prejugé « nouveau ». Bien sûr, la recherche de l'essentiel dans le domaine du roman fait appel, de façon plus pressante, à l'esprit spéculatif. Sans quoi la matière de l'information d'un écrivain ne saurait être portée au niveau qui lui permet de rivaliser avec les millions d'yeux de la presse, de la radio et de la télévision. Un processus d'intellectualisation du roman a fatalement lieu en Roumanie comme ailleurs: ce serait faire preuve d'aveuglement que de ne pas le reconnaître. Mais il ne faudrait pas pour autant l'enregistrer d'une manière passive, sans essayer de déceler son sens véritable. Que signifie donc une authentique « essentialisation » du roman? S'il s'agit d'envisager son caractère réflexif, je pense qu'il est appelé à approfondir et à rendre plus aiguë l'observation de la vie, et non point à l'annuler. La spéculation intellectuelle qui n'est pas nourrie d'une vaste expérience concrète dégénère toujours en une stérile casuistique. Enfin, n'oublions pas que, partout où les choses se compliquent, « les snobs font leur apparition, comme les champignons après la pluie ». L'acte abstrait intimide les esprits paresseux, et l'une de leurs réactions défensives consiste à simuler, en présence de ce qui leur est incompréhensible, la pâmoison admirative. Il existe une fausse « essentialisation » réflexive que le roman doit soigneusement éviter s'il veut parvenir à la vraie. L'année dernière a paru en Roumanie un livre qui n'est d'ailleurs pas dépourvu de qualités, l'Hiver Fimbul *d'Alice Botez. La critique a été presque unanime à s'extasier sur l'horizon spirituel de cet ouvrage. Toutefois, les pages de spéculation philosophique qu'il contient sont, du moins à mon avis, les moins réussies, et l'enthousiasme qu'elles ont suscité me paraît nettement injustifié. Une vague de snobisme intellectuel accompagne malheureusement la recherche de l'essentiel dans la littérature épique contemporaine. L'auteur doit se préoccuper uniquement d'être confus, car une vaste catégorie d'amateurs, tout disposés à le « déchiffrer », ont hâte d'intervenir. Leur spécialité est de découvrir dans l'incohérence de la pensée des significations « profondes » et « troublantes ». Il leur suffira de lire le mot « mythe » pour se sentir subitement en proie à une grande élévation intellectuelle. S'il leur arrive aussi de tomber sur l'adjectif « métaphysique », ils sont saisis par une agitation fébrile. Le problème consiste donc à voir ce que l'écrivain parvient effectivement à dire. Le romancier roumain Al. Ivasiuc, auteur d'ouvrages où il aborde des problèmes sociaux et moraux sous leur jour réel, avait parfaitement raison de se plaindre du fait que ce n'est pas la substance de ses romans qui est mise en question, aussi longtemps que le commentaire critique se réduit à la technique plus ou moins originale de la narration.*

Certes, si elle ne fait pas organiquement partie d'un monde autonome, créé par la puissance du mot, l'idée pure n'a rien de commun avec la littérature proprement dite. Mais c'est bien la substance de la réflexion qui justifie, dans les cas auxquels nous nous rapportons, les nouvelles formes du roman. Elle leur confère une valeur expressive particulière; sinon, à quoi seraient-elles bonnes? Quiconque ne croit pas aux vertus de la littérature épique, peut parfaitement exposer ses réflexions sur l'existence par une autre voie. Mais lorsqu'on a choisi la voie du roman, c'est que l'on a la conviction, avouée ou non, que c'est le seul moyen que l'on possède de se faire comprendre. Prétendre ensuite qu'on ne tendait qu'à l'essai, c'est finalement jouer sur les mots.

Entre la vraie matière idéale du roman moderne et ses formes, il existe une interaction intime qui, lorsqu'ele vient à se rompre, produit des hybrides non viables. Ce que le romancier Ivasiuc communique dans Vestibule *pouvait aussi, éventuellement, être dit d'une façon différente. Ce qu'il parvient à rendre perceptible par son roman* Intervalle *ne le pourrait pas. Mais cela résulte de la manière inédite et authentique dont est posé le problème concernant certaines réalités sociales et morales vécues; sans leur analyse, la structure spéciale de la narration ne saurait aucunement justifier sa raison d'être. De même, le roman* En descendant *de Paul Georgescu n'aurait pu être écrit différemment. Le fait que ses mérites, qui selon moi sont grands, n'ont pas été suffisamment mis en lumière par la critique roumaine, est dû à la même tendance à la discussion abstraite autour de la facture du roman.*

La recherche de l'essentiel dans le roman moderne, quels que soient les aspects qu'il revêt quant à la forme, demeure en premier lieu une question de contenu. *La dissociation ne m'appartient pas: je suis entraîné vers elle par ceux qui, soumis à toutes sortes de préjugés « modernes », insistent exclusivement sur les techniques plus nouvelles de la description et de la narration. J'avoue sincèrement, quant à moi, que toutes ces subtilités ne sont pas parvenues à dissiper, à la lecture de certains romans récents — roumains ou étrangers — un sentiment de mortel ennui.*



ION ANDREESCU: Nature morte (huile)

GEORGE APOSTU: Fillette avec poupée (pierre) →

ECHOS GIDIENS DANS LA LITTERATURE ROUMAINE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

par **MIRCEA POPA**

Le nom d'André Gide a pénétré dans le circuit de la littérature roumaine au début du XXe siècle, associé au symbolisme. Certains promoteurs de ce courant en Roumanie, les poètes Ştefan Petică et Nicolae Davidescu, ou encore le poète et philologue Ovid Densuşianu, l'ont utilisé dans leurs argumentations et leurs discussions antitraditionalistes. En tant que romancier, il est remarqué en premier lieu par Isabela Sadoveanu qui, dans un article publié par la revue « Viaţa Românească » en 1911, insiste sur les écrits de Gide parus jusqu'alors (les Cahiers d'André Walter, le Voyage d'Urien, l'Immoraliste, *et* la Porte étroite), *s'efforçant de fixer une physionomie littéraire de l'auteur, basée principalement sur le dualisme religieux. Toutefois, jusqu'à la première guerre mondiale, on n'entendit le nom de Gide que de façon assez sporadique. Ce n'est que la consécration sur le plan européen que lui valent ses nouvelles œuvres* — la Symphonie pastorale, Corydon, Si le grain ne meurt, les Nourritures terrestres *et, surtout,* les Faux-Monnayeurs — *qui attire sur lui l'attention de la critique roumaine, particulièrement dans la revue «Viaţa Românească», où une équipe de jeunes critiques ne cesse de le tenir en observation. Mihaïl Ralea, jeune à l'époque, consacre une « Lettre de Paris» (« Viaţa Românească» No 8/1920) au récent auteur de* la Symphonie pastorale, *le désignant sans ambages comme « l'un des plus originaux et des plus remarquables talents de la France». Quelques années plus tard, deux autres articles du même critique, intitulés « André Gide» et « Le cas Gide», publiés dans la même revue, l'un en 1926, l'autre en 1927, viennent compléter les impressions sur cet écrivain, complexe «jusqu'à l'annulation du caractère», comme le remarque son commentateur. Celui-ci signale, avec une grande perspicacité, les contradictions intérieures de l'écrivain, telles qu'elles résultent des affrontements: chrétien-païen, catholique-protestant, chaste-voluptueux, nationaliste-internationaliste, orgueilleux-humble — pour effectuer ensuite quelques fines dissociations quant au style. Parmi les éléments de prédilection utilisés par le romancier Gide, Mihaïl Ralea indique la discontinuité morale des personnages, leur disponibilité, l'aspiration de l'auteur à l'authenticité, l'idiosyncrasie à l'égard des personnages linéaires, la suppression des préoccupations morales, dans le sens d'une acceptation du bien et du mal.*

D'autres articles, signés par Demostene Botez («Viaţa Românească» No 2-3, 1929), D.I.Suchianu (« Adevărul literar şi artistic» No 337, 1927 et 489, 1930, et «Viaţa Românească» No 4-5, 1930), Emil Colin (« Viaţa Românească» No 19-20, 1934), Gabriela Oprescu (« Viaţa Românească» No 3-4, 1935), Aureliu Weiss («Viaţa Românească» No 5-6, 1929, et « Adevărul literar şi artistic» No 337, 1927) et même Garabet Ibrăileanu (dans «Viaţa Românească» No 11,1926 et dans son volume Etudes littéraires, *Bucarest, 1930), directeur de la revue « Viaţa Românească», qui exprime, dans plusieurs notes, l'intérêt qu'il témoigne aux opinions et aux œuvres de Gide — poursuivent les investigations entreprises sur l'œuvre de cet auteur. Un article comme celui de Demostene Botez, qui se rapporte spécialement aux* Faux-Monnayeurs, *décèle la nouveauté du roman dans le fait qu'il a été conçu comme « une gerbe de sujets, de petits romans, où ne se trouvent aucune unité stricte, aucune action principale, aucun personnage central». Traitant du même ouvrage, Aureliu Weiss mentionne, comme une autre innovation de Gide, la tendance de celui-ci « à projeter une lumière égale sur tous les individus et tous les événements», révélant la capacité de l'auteur à mettre fortement en relief les figures épisodiques et à estomper les personnages principaux, c'est-à-dire à n'accorder ni aux uns ni aux autres une importance prépondérante. A son tour, D.I. Suchianu, parlant de la manière littéraire de Gide, fait remarquer que la création et l'analyse se combinent dans ses œuvres en une égale mesure, « par le fait que, chez lui, la création a pour objet exclusif l'âme humaine et que ses personnages représentent « des entités morales» et non des caractères, comme dans les œuvres classiques. D'autres zones de la création gidienne sont explorées dans des articles, des études et des notes publiés par les revues « Viaţa Românească», « Adevărul literar şi artistic», «Însemnări ieşene», etc., les idées théoriques de Gide entrant, entre autres, dans la sphère d'intérêts de G. Ibrăileanu, qui en utilise les suggestions lorsqu'il formule sa théorie sur le caractère spécifiquement national.*

Cela nous amène à une époque où la conception artistique de Gide constitue le sujet de l'étude spéciale que Al. Dima lui réserve dans son volume Aspects et attitudes idéologiques, *1933. Après avoir précisé que Gide faisait la jonction entre le point de vue selon lequel l'art serait supérieur à la réalité et la conception opposée, Al. Dima souligne le caractère bergsonien de la théorie gidienne sur la littérature en tant qu'expression du flux continu de la vie: entre le réel et l'imaginaire, il existe « des rencontres, des confusions, des lignes de démarcation qui disparaissent, l'imagination dépassant parfois la réalité, y prenant sa source et créant dans le sens de celle-ci». Chez Gide, remarque encore Al. Dima, « le romancier va au-devant de la réalité, qu'il a le devoir d'approfondir et surtout d'en actualiser les côtés latents. La réalité apparaît ainsi comme un répertoire de possibilités qui, pour différents*

motifs, demeureraient à ce stade si l'artiste n'intervenait pour leur faire prendre corps». De sorte que l'art n'est plus, chez Gide, ni une copie ni le résultat d'une opération visant à «combiner, dans de nouvelles associations, certains éléments donnés». Il jouera un tout autre rôle, celui de «ferment de cristallisation de la réalité, de mise en valeur de ses divers aspects», justifiant ainsi l'idée même de Gide, que le sens de son roman serait précisément la rivalité entre le monde réel et la représentation que nous nous en faisons». Dans la conception de Gide, l'art intensifiant la vie, donnant du poids aux virtualités de celle-ci avec l'aide de l'imagination créatrice, apparaît comme une forme supérieure de mimesis, *à même de donner l'impression d'une vie intégralement vécue. Cette faculté porte, chez Gide, les noms de* sincérité *ou d'*authenticité, *termes qui se sont imposés aux écrivains pour désigner cette notion. Afin d'obtenir la sensation d'authenticité, les écrivains doivent donner l'impression de ne pas faire de la littérature, mais au contraire, de se livrer à une occupation des plus courantes de la vie quotidienne. De là provient la pratique des journaux intimes, des confessions, destinés en apparence à n'être jamais publiés, d'où l'aveu serein des actions les plus personnelles, des pensées les plus cachées, des conversations les plus secrètes. Le procédé, comme tel, remonte aux romantiques, mais son utilisation et l'angle sous lequel il est considéré sont différents, modernes. L'écrivain, le créateur du roman devient lui-même un héros de celui-ci, où se trouve parfois reproduit le journal même dans lequel l'auteur précise la façon dont il a écrit son livre. La différence entre la fiction et la vie est donc ainsi pratiquement annulée. La contribution très nette que Gide a apportée à la technique du roman n'a certes pu échapper aux écrivains roumains, qui se sont approchés avec des antennes sensibles de la création gidienne, attentifs aux sens multiples qui s'en dégagent. Ainsi, dans une discussion sur le roman, publiée en 1927 dans les colonnes du journal «Cuvântul», Mihaïl Sebastian voit l'instauration d'une nouvelle conception du genre protéique du roman, qui se trouverait sous le signe des conquêtes de Gide. Les éléments essentiels du nouveau roman seraient: «la disponibilité psychologique, l'acte gratuit, la discontinuité de la personnalité», c'est-à-dire justement ce que l'on considère comme les principales innovations gidiennes. Dans ce même sens, Sebastian considère aussi que seule l'*aventure *(comprise comme «l'accidentel, la liberté, l'incohérence, l'impossible, l'illogique»)et la* biographie *pourraient encore fixer le roman (sinon submergé par le lyrisme) dans la sphère du genre épique, lui infuser la vie dont il a besoin. Mihaïl Sebastian a l'impression de découvrir en Gide le promoteur du «roman pur» qui, reconçant à être de la psychologie, de la morale, une intrigue, demeurerait une histoire racontée. La discussion est reprise et continuée à l'époque, avec des arguments et des vues nouvelles, par Mircea Eliade, Anton Holban, Camil Petrescu et d'autres romanciers qui, préoccupés par la technique du roman, et intéressés par Gide, marquent une étape nouvelle dans son audience roumaine.*

Moins nombreuses, mais non moins passionnées, les disputes autour de Gide perdent de leur intensité à la veille et pendant la deuxième guerre mondiale, lorsqu'on enregistre aussi les premières manifestations d'une résistance esthétique plus sérieuse à l'égard de l'assimilation de l'œuvre gidienne sans une discrimination nécessaire. Certains critiques sont affectés par l'accent trop marqué qui est mis sur l'élément nouveauté, *sur la* surprise, *au détriment de la profondeur (Al. Philippide dans «Vremea», 1943); d'autres se dressent contre une technique journalière, rudimentaire, avec des alternances de vides et de pleins et d'évidentes négligences, au détriment des constructions harmonieuses (Ion Şiugariu, dans «Meşterul Manole», No 1-2, 1942). Mais l'expérience gidienne figurait déjà parmi les principes acquis, dans l'une des directions esthétiques du roman roumain, représentée en premier lieu par Mircea Eliade, puis par Camil Petrescu, Anton Holban, Mihaïl Sebastian, M. Blecher. C'est pourquoi les réserves et les préventions mentionnées ci-dessus n'eurent qu'un faible écho. L'autorité de Gide s'est exercée si fortement, que George Călinescu constate, dans son* Histoire de la littérature roumaine *(1941), des reflets et des réminiscences gidiennes non seulement dans le domaine de la prose autochtone, mais aussi dans celui de la poésie. George Călinescu lui-même place en tête de l'une de ses poésies (*Ghenca) *une citation de Gide («J'ai connu, dans le Bourbonnais, une aimable vieille demoiselle»). Il est possible que la vogue poétique du thème des fruits et des moissons, tel qu'il apparaît notamment chez B. Fundoianu (Benjamin Fondane), lui-même commentateur de Gide, soit en quelque sorte redevable au vitalisme de principe exposé par l'auteur des* Nourritures terrestres. *(Non moins significatif est le titre d'un volume de poésies dû à un jeune poète de l'époque, Andrei Tudor:* Paludes.) *Il est certain, cependant, que l'influence gidienne la plus profonde se retrouve dans le domaine de la prose. Les moyens et les procédés épiques tenant à cette facture peuvent être dépistés, selon nous, chez Ion Călugăru* (Don Juan bossu), *chez Cezar Petrescu* (Parti sans laisser d'adresse), *Mihaïl Celarianu* (la Femme de mon sang), *Ion Vinea* (le Paradis des soupirs), *Camil Petrescu* (le Lit de Procuste), *mais surtout chez des écrivains comme Mircea Eliade, Anton Holban, Mihaïl Sebastian. C. Fîntîneriu, Dan Petraşincu, M. Blecher, Mihaïl Şerban, Petru Manoliu, Pericle Martinescu, T.C. Stan, Ion Biberi, qui, tous, tiennent de ce que l'on a appelé «la littérature des expériences». Tous manifestent leur prédilection pour la littérature autobiographique, où l'accent porte spécialement sur l'expérience amoureuse et, en général, sur la condition psychologique de l'adolescence ou de l'enfance. Si l'influence gidienne est, chez un grand nombre d'entre eux — en l'espèce, Ion Călugăru, Mihaïl Celarianu, Cezar Petrescu et quelques autres — plutôt extérieure, consistant dans le caractère autobiographique et dans quelques emprunts de technique, chez d'autres, elle est plus organique et tient davantage à la substance, même les idées gidiennes*

*jouant le rôle d'un ferment fertile. Ces écrivains se servent des éléments gidiens pour construire des figures et des formes nouvelles, où la substance originaire est mêlée, dissoute. Prenons par exemple le livre de Ion Vinea (*le Paradis des soupirs). *Paru en 1930, c'est-à-dire peu après* les Faux-Monnayeurs, *il reprend de façon évidente quelques-unes des acquisitions gidiennes, aussi bien quant au thème (le drame de l'adolescent égotiste, rongé par des complexes de type freudien, torturé par des terreurs existentielles, par la soif de l'initiation et de la connaissance érotique), qu'à la méthode, par le caractère autobiographique très marqué, par le recours au journal et à la technique en contrepoint du récit. L'auteur introduit cependant aussi, dans son roman, des innovations, comme par exemple l'adjonction au journal de l'adolescent Darie, de journaux semblables, la reconstitution par l'auteur des passages « disparus » et des « lacunes » du texte au moyen de ses propres souvenirs ainsi que de projections épiques, la modification de l'angle de perspective et l'introduction de certaines explications prétendument ou volontairement — ambiguës. Pour la première fois dans la littérature roumaine, le texte proprement dit du récit, c'est-à-dire du journal tenu par le héros, est séparé (même du point de vue typographique) des adjonctions et des commentaires de l'auteur, c'est-à-dire de celui qui se borne à proposer sa propre interprétation des événements, alors que c'est lui toujours qui en fournit une description brute, « confuse ». Cependant l'introduction de ces éléments s'effectue dans l'esprit de la plus parfaite authenticité gidienne: « A cet endroit s'ouvre une vaste lacune dans les notes de Darie — observe l'auteur à un moment donné. Il m'est difficile de reconstituer en détail tout ce qui est arrivé durant cet intervalle. Les notes retrouvées, et ma mémoire incertaine, ne me permettent de faire cette reconstitution que dans ses grandes lignes. D'ailleurs le mal n'est pas bien grand puisque lui-même s'est résigné à oublier une partie de son enfance. Mais ce n'est pas de cette façon que juge le lecteur qui, à tout moment, exige une carte détaillée du héros et des événements. C'est pourquoi je complète sommairement les données connues en ayant toujours bien soin de ne pas altérer le caractère décousu des notes et de ne pas donner l'impression d'une collaboration que, sans le moindre doute, Darie aurait refusée. » En ce qui concerne la* conception *de l'authenticité, Vinea se détache foncièrement de Gide, par des déclarations qu'il n'a d'ailleurs pas respectées, comme par exemple: « La sincérité, en matière d'art, est mauvaise conseillère. C'est une marque d'impuissance, le désir d'atteindre à l'art par un maximum de sincérité, par le sacrifice de la vanité, du respect humain et de l'amour propre, pour tomber dans une autre vanité, celle de la réalisation artistique. Les confessions sont la plus basse expression de la littérature. Le journal intime, en soi, est une saleté que l'homme commet pour la seule ambition d'écrire. Il est bien plus difficile de mentir que de dire la vérité. Les difficultés que l'on doit affronter sont d'une toute autre nature. Celles qui se dressent devant le mensonge sont souvent invincibles. ».*

Un exemple d'incidence de l'influence gidienne avec l'influence proustienne est le roman de Camil Petrescu le Lit de Procuste, *où la perspective, le mode d'analyse et la technique du souvenir s'apparentent à la méthode de Proust, cependant que la structure, du point de vue composition, se ressent de la fréquentation de Gide. En d'autres termes, c'est un spectacle proustien, dont la partition est écrite dans la clé de Gide. La fusion de ces éléments a pour conséquence l'une des plus intéressantes et des plus originales structures romanesques de la littérature roumaine. Le roman appuie sa composition multiforme sur l'organisation parallèle de plusieurs « discours », parmi lesquels se remarquent spécialement les confessions de madame T., les récits de Fred Vasilescu, la correspondance et les articles de Ladima, les commentaires d'Emilia et, en plus, la reconstitution des faits réels, effectuée par l'auteur lui-même en note, au bas des pages. Ces diverses parties sont disposées soit* successivement, *sur un plan horizontal, soit* parallèlement, *en notes, donc sur un plan vertical, ce qui donne la possibilité d'éclairer le fait littéraire sous divers angles, de façon à réaliser une construction polygonale, délimitée par certains temps épiques, selon un rythme particulier. L'impression d'un journal fictif est produite ici par la présence de* l'auteur, *qui organise et dispose à son gré le déroulement de l'action suivant sa propre perspective et essaie d'éclaircir les événements dans un* Epilogue *ambigu. C'est lui qui propose aussi les expériences, indiquant et dirigeant les formules de la narration: « J'ai toujours eu la conviction — aujourd'hui plus enracinée que jamais — que le* métier *est contraire à l'art. » « Un écrivain est un homme qui exprime par écrit, avec une sincérité liminaire, ce qu'il a ressenti, ce qu'il a pensé, ce qui lui est arrivé dans la vie, à lui et à ceux qu'il a connus, ou même aux objets inanimés. Et cela, sans ortographe, sans souci de composition, sans style et même sans calligraphie. » « Raconte tout, simplement, au hasard, sans rien omettre, comme dans un procès-verbal (car, en effet, je soupçonnais que les digressions, les aveux échappés à la plume étaient plus intéressants que l'événement lui-même). » Ce qui en résulte, ce sont de nouvelles relations entre l'écrivain et le lecteur, car le premier n'explique son roman que dans la mesure où le second est obligé de participer, de collaborer à l'explication nécessaire, en recourant au matériau supplémentaire offert en note par l'auteur.*

Cet intérêt pour soi-même que manifestent certains auteurs devient une véritable obsession chez Anton Holban, dont les écrits communiquent le tourment intérieur d'une sensibilité introvertie et inquiète, ou transcrivent des cas cliniques servant de prétexte à la joie de l'autodissection. Les romans de Holban Une mort qui ne prouve rien *et* Ioana *sont, en fait, des journaux intimes où l'accent principal porte non sur la création, mais sur les expériences morales, existentielles, du héros, conformément à la conception gidienne. C'est ainsi que procède également Mihaïl Sebastian dans ses romans* Depuis deux mille ans, *et sourtout dans* Extraits d'un carnet trouvé, *qui*

rendent très exactement les réactions les plus intimes et les plus contradictoires, l'impératif de la confession étant associé aux délices de l'exploration des états d'angoisse, des tortures existentielles ou métaphysiques, du doute engendré par la connaissance. « Le héros écrivain » ou « le journal d'un livre » deviennent dès lors des procédés préférés pour certains écrivains appartenant à la nouvelle génération de romanciers, qui les considèrent comme des moyens plus adéquats de communication et d'auto-analyse. Pour Mihaïl Sebastian, le journal doit noter avec précision « non pas les moments de création d'une œuvre, mais bien les étapes de sa conception », ce qui tend à offrir un document authentique quant à la psychologie d'une génération. Un écrit comme Extraits d'un carnet trouvé, *très proche de la pensée de Ion Vinea, justifie cette conclusion. Le « gidisme » de ces écrivains n'est pas seulement une question de forme, il ne représente pas seulement un problème de technique ou un simple transfert de motifs, il se situe aussi dans l'atmosphère, dans l'optique, une nouvelle conception des rapports de l'écrivain avec le monde, une fixation dans l'existence immédiate, dans la poursuite de la vérité comprise comme une forme du* hasard, *comme une vérité non construite, non contrefaite, un intérêt nouveau pour ce qui semble sans importance, banal, plat. Le « gidisme » se traduit aussi par une certaine orientation vers le monde de l'enfance et de l'adolescence, par un égal intérêt pour tous les personnages — comme nous l'avons indiqué plus haut —, par une plus grande dose d'imprévu dans leur comportement, qui va parfois jusqu'à l'action gratuite (voir le* Roman de Mirel *d'Anton Holban,* la Ville aux acacias *de Mihaïl Sebastian,* les Adolescents de Brașov *de Pericle Martinescu, certains héros de Mircea Eliade, etc.). Gide est également présent dans la structure de tels personnages par la technique de la polyvalence, par l'emploi des images doubles, l'alternance du dialogue et du monologue intérieur ou par des séquences tour à tour longues et courtes, par la réminiscence des faits vus sous les angles changeants des différents personnages, précisément pour entretenir, par contraste, la tension du soliloque, la ferveur de la confession. Evidemment, cette technique pourrait être empruntée à Aldous Huxley ou à Giovanni Papini, mais il semble pourtant que ce soit Gide qui ait davantage ouvert l'appétit des écrivains roumains pour une attitude plus personnelle et plus intense en présence des problèmes de la vie et de la mort, pour une conscience exacerbée du moi et pour un vitalisme « sans rivages ». Si divers procédés de la technique gidienne, comme ceux qui ont été décrits ci-dessus, peuvent être également dépistés dans d'autres créations littéraires, comme par exemple dans* la Fontaine aux visages *de N. Davidescu (un rapprochement entre ce livre et* les Faux-Monnayeurs *a été fait par le critique Șerban Cioculescu), un auteur comme Mircea Eliade nous fait pénétrer au centre même du cercle de rayonnement gidien.*

Mircea Eliade est un gidien authentique, mais d'une facture nouvelle, nourri spirituellement de la sève d'une riche philosophie occidentale et autochtone, capable d'un plus large registre d'interprétations et de motivations du fait épique, avec un ethos *mythologique bien plus prononcé. Il a été considéré par George Călinescu comme « la plus complète (et servile) incarnation du gidisme dans la littérature roumaine », mais ce jugement nous apparaît aujourd'hui — vu à travers le prisme de l'œuvre de cet écrivain dans son ensemble — excessive. L'exotisme de Mircea Eliade, l'influence exercée sur lui par l'Inde, voir le roman* Maitreyi, *— qui joue le même rôle, dans son œuvre, que le Sud ardent pour Michel dans* l'Immoraliste *—, la dualité du tempérament, le goût de l'aventure, l'art compris comme une expérience et une connaissance — tels sont les éléments qui ont créé des affinités entre les deux écrivains. L'un comme l'autre sont des natures tourmentées, que se disputent les forces contraires du bien et du mal. La divergence intérieure est typique pour un grand nombre de personnages des romans écrits par Mircea Eliade à l'époque: étrange rencontre de chasteté, d'ascétisme et de diabolisme vicieux. Ainsi sont le personnage du « docteur » et celui d'Isabel dans* Isabel et les eaux du diable, *Allan de* Maitreyi, *Pavel Anicet de* Retour du paradis, *le peintre de* Mademoiselle Christina. *Les formules techniques gidiennes sont elles aussi adoptées par Eliade et expérimentées sur un terrain propre. Ses romans sont, comme ceux de Gide, polyphoniques et, en partie, dépourvus de figures centrales. Ainsi, par exemple,* Retour du paradis *est un roman où les personnages de premier plan font presque entièrement défaut. Si l'on en remarque tout de même deux, Pavel Anicet et David, c'est à cause de leur destin singulier et antinomique: tandis que le premier retrouve sa place parmi les hommes, abandonnant sa tour d'ivoire, c'est-à-dire son cabinet de travail, le second se détruit lui-même par son oscillation aboulique entre deux femmes, s'arrachant aux occupations sérieuses et vidant sa*

vie de toute signification. Il essaie de pallier son échec par une mort, où il voit « une véritable extase» un acte de connaissance », le retour à l'unité primordiale du monde, par une réintégration dans « le grand tout ». De même que le Faust de Goethe cherche la vie éternelle, le Faust d'Eliade (c'est le surnom donné à Anicet) cherche l'extase de la mort, considéré comme le seul moyen sûr de parvenir à la connaissance. Pavel Anicet est donc une sorte de Saül (comme le héros du drame de Gide portant ce titre), héros vaincu par le désir, avec cette différence pourtant qu'Eliade lui donne une tournure différente et un sous-texte philosophique. C'est cependant aussi le « drame de la vie ratée ». D'ailleurs ces personnages-mythes, pleins de réminiscences nietzschéennes, constitueront pour le romancier roumain un objet d'intérêt constant. « Dans le roman roumain — disait Mircea Eliade, dramatisant la situation pour des raisons d'ordre polémique (dans Fragmentarium, *1939) — il n'existe pas un seul mystique, pas un exalté, pas un cynique. Le drame de l'existence ne descend pas jusqu'aux racines de l'être. Les personnages sont encore loin de participer à la grande bataille contemporaine qui se livre autour de la liberté, du destin de l'homme, de la mort et de l'échec. » De même que Gide a écrit, pour son roman* les Faux-Monnayeurs, un *livre explicatif —* le Journal des Faux-Monnayeurs *— Mircea Eliade écrit pour* Isabel et les eaux du diable *un livre portant le titre de* Chantier, *et pour sous-titre:* Roman indirect. *C'est, en fait, le roman de l'écrivain dans la période d'élaboration du roman susdit, et il contient les notes issues de la fièvre créatrice, ainsi qu'un complément d'information. Comme chez Gide, ce journal explique le roman, mais c'est aussi une confession toute nue qui a la fraîcheur de l'authenticité. Les lacunes du journal furent complétées ultérieurement par des souvenirs et des additions tardives, ce qui rend le roman plus intéressant encore. Ainsi sont confrontées deux nouveautés: ce qui a été pris directement sur le vif, et les adjonctions, les alluvions brassées à la table de travail. Parfois, Eliade est tenté de prendre position contre Gide, bien que sa révolte soit de pure forme, car, en réalité, il demeure un gidien en puissance: « Aujourd'hui, écrit-il dans ses notations de* Chantier, *ayant fini de lire* Si le grain ne meurt..., *je me suis senti dilaté et macéré par la même ferveur que j'ai endurée en lisant* les Nourritures terrestres *il y a cinq ans. Mon « idéal » de la semaine dernière (la science, l'orientalisme) aussi bien que celui d'hier (le «style» de l'existence, le style asiatique) me semblent éloignés, étrangers, froids, empruntés. S'agirait-il d'une influence de ma lecture? Je ne le pense pas. Toute expérience nouvelle, si spontanée soit-elle, si accidentelle même, je la retrouve toujours dans mes aspirations, mes rêves, mes vices irréalisés. Je veux des égarements, des bains de lumière, des effusions, un rythme végétal, des contradictions, du fantastique, du vice. Il n'y a pas de Gide dans tout cela; il n'est, lui, qu'une épave du véritable esprit démoniaque que je sens en moi bien plus violent, plus sincère, plus éruptif, et pourtant plus logiquement soutenu par des concepts, par des raisonnements.» Cette citation est aussi caractéristique dans un autre sens: elle explique l'éloignement par rapport à Gide, dû à la fréquentation d'autres littératures ou philosophies qui ont évité à Mircea Eliade le destin d'autres écrivains de moindre envergure, mystifiés dans quelques-unes de leurs œuvres par le culte esthétique de l'aventure et de l'action gratuite, de l'érotisme et de la mort. Il s'agit de Dan Petrașincu, Mircea Gesticone, T.C.Stan, C. Fîntîneriu, Petru Manoliu, etc. L'expérience gidienne, dégradée chez les imitateurs, apparaît au contraire enrichie chez Mircea Eliade. Le critique roumain Dumitru Micu demandait, dans la revue « Limbă și literatură », 1968, une dissociation dans ce même esprit: « Tandis que Gide « romance » les éléments étrangers à la littérature, c'est-à-dire qu'il construit, qu'il élabore un journal avec tout le soin réservé généralement à une œuvre d'art, Mircea Eliade procède d'une manière franchement antilittéraire: peu importe que les faits décrits soient réels ou non sur le plan objectif, car, dans sa conception, la création n'est pas conditionnée par la fiction, par l'invention, comme chez Gide ». Cette observation mérite d'être retenue, parce qu'elle affirme une fois de plus que la littérature d'un grand écrivain ne peut être expliquée et classifiée exclusivement sur la base de certaines influences extérieures, même si elles sont assimilées et harmonieusement fondues ensemble, mais bien en fonction de la structure intime de sa propre personnalité.*

L'héritage gidien est resté, sans aucun doute, un bien acquis pour la littérature roumaine, capable de nouvelles suggestions et d'enrichissements, comme l'ont prouvé certaines créations du roman actuel, par exemple En descendant *de Paul Georgescu,* Seuls *d'Aurel Dragoș Munteanu ou* les Témoins *de Mircea Ciobanu.*

CENTENAIRE D'ANTON PANN

PAGES D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

ANTON PANN, DESSINÉ PAR BARBU DELAVRANCEA

Plus de cent ans après la mort d'Anton Pann, nous contemplons aujourd'hui le buste, qui s'élève au-dessus de sa demeure éternelle de l'église Lucaci de Bucarest. En dépit de la perspective plus que séculaire et des interprétations diverses données à son œuvre par les noms les plus prestigieux de la culture roumaine, ou, peut-être, à cause de cette diversité même, il nous semble un être vivant et non un « bronze ». La caractérisation du grand érudit roumain que fut Tudor Vianu, qui nous invitait à situer Anton Pann « parmi les vieux conteurs de la Renaissance, tels un Boccace, un Rabelais, un Cervantès, écrivains qui ont exprimé en synthèses personnelles toute la culture populaire du peuple auquel ils appartenaient », ne semble pas dissiper entièrement le brouillard indéfinissable qui enveloppe l'étrange personnalité d'Anton Pann. Ayant été toute sa vie chantre d'église et professeur de chant religieux, ce diacre empli de dévotion quittait allègrement les chœurs pour s'adonner aux joies de ce monde. Il aimait le fruit des grappes couleur d'ambre et appréciait mieux l'odeur de la broche que celle de l'encens, le son de la fourchette heurtant la lèche-frite lui faisant facilement oublier le son de la simandre. Et, il ne fait aucun doute, qu'à la solitude des cellules monastiques il préférait de beacucoup la compagnie féminine. En effet, en 1827, alors, qu'il était âgé d'une trentaine d'années et se trouvait dans la pittoresque ville de Rîmnicu-Vîlcea, en Olténie, l'une des élèves de son cours de chant religieux au couvent « Intr-un Lemn » s'éprit du beau professeur aux yeux noirs, à la taille svelte et à la voix chaude et profonde. Elle renonça à ses sombres habits et, vêtue en homme, prit avec lui la route de Braşov, prête à le suivre au paradis, comme en enfer. Anton Pann venait de se séparer de sa première femme et son nouvel amour commençait d'une façon plus que romantique.

« Montagnes, soyez témoins
Que j'ai voyagé au loin
Mon âme remplie d'amour
Mon cœur de flamme à son tour. »

Mais il subit une seconde déception. Rien moins que découragé, il se marie pour la troisième fois, car il faut bien, disait-il :

« Qu'un homme choisisse l'une des trois :
De se marier, de se faire moine ou de se faire soldat. »

Le troisième hyménée ne lui apporte pas plus de bonheur et, pareil au légendaire Don Juan, ce bel homme, habile à composer et à dire des chansons d'amour à acrostiche, s'accompagnant, comme naguère à Istanboul Dimitrie Cantemir, sur un tambourin et une guitare, est un éternel déçu, cherchant en vain son port. A l'époque, « Anton Pann, Nănescu et Chiosea-fils faisaient la joie des jardins de Deşliu, de Pană Breslea et de Giafer », écrivait son contemporain, Ion Ghica. « Iancu, le fils de Ralița, la fille de la princesse Moruzi (suivent plusieurs noms de membres de cette « jeunesse dorée » de l'époque) ne pouvaient pas s'en passer » — remarquait-il. Notons que ces jardins de « Deşliu » et autres étaient des lieux de plaisance et des restaurants de Bucarest, qui en avait tant que

« Homme ne saurait compter
Et encore moins conter
Les auberges de Bucarest,

Les estaminets modestes
Où viennent tous les assoiffés
Boire un coup les coudes serrés. »

Pour ce qui est d'Anton Pann, il était leur client assidu, ce qui lui permit d'ailleurs d'écrire dans son *Guide pour les ivrognes* une véritable physiologie des « serviteurs de Bacchus », qu'il classe avec humour et sympathie, par « bandes », en faisant, pour chacune, une radiographie, parfaitement valable pour tous les temps.

Comme on sait, le poète était éminemment sociable (« D'autres aiment la solitude, mais, pour moi, j'en ai assez »), grand amateur de chansons gaillardes, dont les refrains, souvent mis en musique par lui-même, on été recueillis par lui, en partie, dans ses volumes *Poèmes singuliers ou chansons d'amour* et *l'Hospital de l'amour ou le Chanteur des nostalgies*. Certaines font encore partie du répertoire des violoneux.

Image commode, mais schématique ! Car ce joyeux client des jardins d'agrément était un travailleur inlassable, ayant commencé sa carrière avec l'âpre métier, qu'il n'a d'ailleurs jamais abandonné, de traducteur de textes liturgiques. Sa contribution, en ce sens, ne saurait être réduite à la transposition en roumain du texte; grâce à sa bonne connaissance de la musique, il réussit aussi à « roumaniser » l'air même, dont il a éliminé les accents orientaux et qu'il a rapproché, selon sa propre expression, du « chemin et des ambitions de la patrie ». Aucune histoire de la musique roumaine ne saurait, en ce sens, l'ignorer. Tout comme il serait difficile d'omettre qu'Anton Pann a publié un petit livre contenant « Les Saintes Evangiles que l'on lit en le saint et grand jour de Pâques, le lendemain de la Résurrection » — le seul Evangile que les croyants n'écoutent pas à genoux — le texte étant écrit en huit langues (roumain, grec, latin, slavon (et russe), allemand, bulgare, français et turc), afin de corriger la prononciation « déformée et très éloignée du sens ». Il est facile de comprendre les difficultés qu'il a dû affronter pour transcrire phonétiquement (très correctement !) en caractères cyrilliques les textes français ou allemand !

Cependant, c'est l'histoire littéraire qui revendique, surtout et à juste titre, le nom d'Anton Pann. Après le *Guide des ivrognes* dont nous avons déjà parlé, Pann publie en 1834, *Hristoitia ou l'Ecole de la morale, où l'on apprend tous les us et coutumes les meilleurs*. Il s'agit là d'une adaptation — en vers, comme presque toute son œuvre — d'une version grecque du livre d'Erasme de Rotterdam *De civilitate morum puerilium*, écrit pour Henri, fils du prince Adolf de Veere, et imprimé à Anvers en 1530, œuvre qui, après sa traduction en français, anglais, allemand et grec, a fait une longue carrière dans les livres de classe européens.

Voyageant sans cesse à travers les villes et les villages du pays, pour vendre ses écrits dans les foires et pour acquérir ainsi les moyens d'en faire imprimer de nouveaux, Anton Pann réussit, enfin, en 1843, à faire l'acquisition d'une imprimerie personnelle, à Bucarest, imprimerie où verra le jour le chef-d'œuvre qui le consacra et dont l'immense documentation parémiologique dût être recueillie au cours de ses inlassables pérégrinations : *Recueil de proverbes* ou *l'Histoire des Mots*. Il serait tout aussi difficile de situer cet ouvrage dans un genre ou sous-genre littéraire, que de définir la personnalité de son auteur. Car, *l'Histoire des Mots* — comme le disait le grand historien littéraire roumain G. Călinescu — est un faux recueil folklorique, Pann ne respectant pas l'authentique esprit paysan et mélangeant dialecte rural et langage cultivé, ce qui lui permet, d'ailleurs, d'obtenir parfois des effets de couleur extraordinaires. Son éloquence, ses dons de versificateur, qui n'évite pas les diffficultés, sont extraordinaires ». La technique utilisée dans *Histoire des Mots* est apparemment simple : l'auteur prend un ou plusieurs proverbes et, avec l'air de vouloir nous expliquer l'origine de ce « Mot », nous en dit l'«histoire », généralement forgée de toutes pièces, pleine d'humour et de verve, racontée avec un art particulier de la cons-

truction épique, en faisant jouer des personnages d'une authenticité que seule peut engendrer une longue et sagace observation et une grande connaissance de la vie. Maniant habilement l'arme de la caricature, il « ridiculise tel de ses héros, dont le comportement lui semble répréhensible, puis — comme faisait remarquer le critique roumain Ion Roman — il le montre du doigt en se tordant de rire ». Nous retrouverons la même verve, le même esprit d'invention dans *Fables et historiettes*. La trame classique, celle des fables d'Esope, reprise ensuite par toute une série de poètes depuis Phèdre et La Fontaine jusqu'à Krylov, est mise en valeur par Pann dans « l'historiette » qui en soutient la morale.

Mentionnons encore, dans la même ligne de parémiologie artistiquement reprise, avec une abondance parfois presque homérique, *les Facéties de Nastratin Hodja*, livre dans lequel l'intelligence subtile voisine avec un grotesque de bon aloi, ainsi que *l'Histoire de Père Albu* ou *Veillée à la campagne*. Ce serait cependant diminuer Anton Pann que d'omettre un autre aspect de son œuvre : à savoir, qu'après avoir arboré le style de la rigueur scientifique dans ses ouvrages de théorie et d'application musicales, et le style burlesque dans ses nombreuses « Anecdotes », après avoir su se maintenir dans un juste milieu dans *Hristoitia* ou dans ses textes de moraliste Anton Pann emprunte avec le même succès le registre lyrique. Situés à la frontière de la poésie néo-anacréontique et du folklore urbain, les « suppléments lyriques » de son adaptation massive du *Nouvel Erotocrite* sont parfois d'une délicatesse vraiment charmante :

« Anica, les jours s'en vont
Et les minutes à l'instant
Point ne sentons comme se passe
Le jeune âge avec le vent.
Chaque jour mourons un peu
Et perdons de notre vie
Comme mouches nous leurrons
Et nous noyons dans le miel. »

C'est à dessein que nous avons laissé pour la fin cet aspect de l'œuvre d'Anton Pann, car il nous semble que c'est justement de là que peut jaillir la lumière qui tirerait de son mystère la figure de ce poète apprécié aussi bien par Eminescu et Alecsandri, que par Tudor Vianu et Perpessicius, poète qui a inspiré à un philologue de taille européenne, tel M. Gaster, une étude prestigieuse et à Lucian Blaga le sujet d'une pièce, et auquel furent consacrés, en même temps, un livret d'opérette et une biographie romancée, parue en 1930.

RADU ALBALA

●●●●●●●●●●

Povestea vorbei

(Fragment)

Cînd a fost odată pre pămînt aleasă
Nobila Gutuie poamelor crăiasă,
Dînd oblăduire și peste legume
Celor ce se află în întinsa lume,
Tronul își pusese sus la înălțime,
Întinzîndu-și cortul în acea lățime,
Sta înconjurată de crăiasa mare
De destule poame pînă-n depărtare;
Iar în jos pe vale sta în șir supt coaste
Feluri de legume drept vitează oaste.
Astfel dar regina, nobila Gutuie,
Vru în rînduială tronul său să-și puie
Și după talente ce ea cunoscuse
Pe vestita Chitra cap a fi o puse;
Rodia alese cum și pe Lămîia,
Piersica, Naramza pentru treapta-ntîia;
Iar a doua treaptă rîndui pe Părul,
Cu Cireașa, Vișina, Zarzăra și Mărul;

Histoire de la parole

(Fragment)

Un jour de gloire, Coing le Grand fut élu roi
Régnant sur tous les fruits du monde d'ici-bas.
Mais son empire point en cela se résume :
A ses armes, il joint le fief des Gros Légumes.
Château, tente, il les plante là-bas, sur les hauteurs,
Pour que son regard d'aigle couvre toute l'ampleur
De son royaume, et puisse veiller et surveiller
Les gestes de ses braves et végétaux sujets.
Or, dès les premiers jours de son avènement,
Soucieux de former un fort gouvernement,
Il assigne à chacun sa fonction, son rang,
Selon les dons, services, mérites et talents.
Ainsi, comme premier ministre, il choisira
Le noble, le célèbre Sir Cedric de Cédrat.
Membres du cabinet sont, comme suit : Grenade,
Abricotier, Orange, Citron et Bigarade.

Iar pe supt aceștia Coarna și pe Pruna,
Cum și dopotrivă Nuca și Aluna;
Cu aceștia dară împlinindu-și suma
Despre toată poama și despre leguma,
Sta din înălțime, se uita în vale,
Răspîndind la toate poruncile sale
Prin Migdalul tainic, ce îi sta la spate
Și-i avea credință a păzi dreptate.
Deci bubosul Strugur, ce-și avea șederea
Pe lîngă crăiasa cu apropierea,
Pîrcălab să fie cinste avusese,
De această slujbă vrednic s-alesese;
Însă el zavisnic către celelalte,
Care ocupase slujbe mai înalte,
Începu cu ură multe pîri să facă,
Socotind reginei astfel să se placă,
Și pe d-altă parte poamele sărace
Nu avea de dînsul niciodată pace:
Nu-nceta în lături tot să se întinză,
Să se mai lungească, loc să mai coprinză;
S-atîrna de une, sugruma pe alte
N-avea păs în sine de porunci înalte,
Bătăios, zburdalinic dintr-a sa natură,
Supăra pe toate prea fără măsură,
Îi plăcea să-și bată joc de fiecare,
Amețea o lume ca cu fermecare;
Într-aceste ș-alte cu semeață față,
Înfoiat în haine, răsucind mustață,
Plin de nebunie, cu arțag în sine
Se ridică-ndată, la crăiasa vine
A aduce pîră despre celelalte
Ș-într-acest chip zice cu strigări înalte:

— Mă închin, stăpînă, cu supus raport,
Cum am și poruncă-n slujbă să mă port;
Eu umblînd cu toate-n bun prieteșug,
Am aflat în ele mare vicleșug!
Multe din legume rele uneltesc,
Rînduielii bune să împrotivesc;
Mai cu seamă Varza, cea-ngîmfată-n foi,
Umblă să aducă-n toate mari nevoi;
Ceapa cea bărboasă d-altă parte iar,
Ea înlăcrămează prunci și mume chiar;
Prazul iar, mojicul, cu obrazul tras,
Are niște fumuri de rup parcă nas;
Cînd e Usturoiul, el și mai grozav
Turbură văzduhul cu al său nărav.
Ași protivnici dară n-au de tine păs,
Ci pre celelalte toate le apăs;
Eu acela care am puteri de mac
S-amețesc simțirea ca un tiriac,
Ei mă veninează cu spirtosul duh,

Au second rang se placent : Dattier, Cumin-des-Prés,
Poirier, Griotte, Menthe, Prune et le gros Pommier.
Puis, au bas de l'échelle, voici Le Cornouilli,
Le Muscadier, Gingembre, Potiron et Anis.
Ordres et châtiments, récompenses, amendes,
C'est par son très fidèle Amandier qu'il les mande.
Cependant, Raisin-Sec, pustuleux, maigre, hâve,
Qui remplissait la grave dignité de Burgrave,
Crevait de rogne contre ceux qui avaient la veine
D'exercer des fonctions plus hautes que la sienne.
Supposant que tout prince aime les délations,
Il se mit avec force haine et diffamations,
A monter des intrigues sur les grands, sur les gros
Légumes, mais aussi sur les pauvres poirots.
Il n'y avait jamais pour lui assez de place ;
Remuant, touche-à-tout, parti sans cesse en chasse,
S'accrochant à l'une, étranglant une autre,
Des ordres de son prince bien peu il avait cure.
Il étalait, cynique, son ignoble nature,
Scandalisant le monde par son peu de mesure.
Il raillait, il narguait, puis nous étourdissait
Et comme par un charme, il nous faisait marcher.
Elégant et hardi, se donnant de grands airs,
Il cachait sa noirceur sous les bonnes manières.
Dévoré de désirs inaccomplis, il court
A la Cour, au Palais de son Empereur, pour
Y verser ses poisons, son fiel, ses calomnies,
Deballant tout son sac de mensonges honnis.

— Oyez, Auguste Maître et Illustre Empereur
L'humble rapport de votre très humble serviteur !
Appliquant la méthode des bons vieux diplomates,
Je tends à tous des pièges, et les tâte, et les flatte.
Avec les faux amis, légumes égarés,
Je fais l'ami, pour leur tirer les vers du nez.
J'apprends ainsi qu'à vos lois point ils n'obéissent ;
Qu'ils intriguent, conspirent, ourdissent et trahissent.
Surtout Le Chou ! Sous son manteau de mille-feuilles,
Il prêche la révolte, semant misère et deuil.
L'Oignon au barbichon lacrimogène, fait
Pleurer mère et enfant ; même les nouveau-nés !
Et Poirot-la-Roture, dont le nez mal lavé
Emet de vils effluves qui choquent tous les nez.
Et Ail-de-la-Racaille, aïe-aïe-aïe ! malotru,
Se donnant de grands airs, des airs, hélas, qui puent !
Certes, moi-même puis, tout comme l'opium,
Par mes boissons griser et enivrer les hommes.
Mais n'admets point que ces fils de la malodeur

Și pe loc m-apucă tusea cu năduh;
Despre care astăzi veste ți-am adus,
După datorie, ca un mic supus.

Auzind crăiasa vestea cea adusă
De mustosul Strugur, sluga-i cea supusă,
Zise către dînsul: — Ai tu mărturie
Ca să stea dovadă după datorie?
— Am, — el îi răspunse — și nu o dovadă,
Ci îți poci aduce chiar și o grămadă,
Nu persoane proaste, ci de cinste-n lume,
Și mă rog ascultă să le spui anume:
Am întîi dovadă pe Piperul care
E la fiecine prea la cinste mare;
Am și după dînsul pe Ienibaharul,
Chimenul, Molotrul, Cimbrul și Mararul,
Capera, Maslina, care sînt de frunte
Și întîi poftite la oaspeți și nunte;
Pe lîngă acestea am și pe Ciuperca
Și cu preacinstita sora-i Minaterca,
Mazărea, Năutul, cuvioasa Linte,
Care totdeauna e la mulți în cinste;
Bobul, stingătorul de orce duhoare,
Postnica Fasole, cea prea umflătoare;
Am și preacinstitul verdul Castravete,
Agrișele, cum și Coacăzele fete,
Și ghebosul Roșcov, cel supus puruncii,
Cu smochina care lesne-mpacă pruncii;
Am și pe Curmana cea în sîmbur tare,
Cum și pe Castana cea cu miezul mare;
Am și pe Stafida, soru-mea cea mică,
D-o fi primită la ceva să zică;
De voiești, aceștia gata sînt să vie
Ca să stea să spuie care orce știe.

. . . . . .

Nous fassent tous tousser, des heures et des heures !
Voici les tristes choses dont votre serviteur
Vous informe. Des faits qui lui brisent le cœur.

— Ces dites tristes choses — dit le bon roi — ne peuvent
Valoir que s'ils s'appuyent sur de palpables preuves.
Pour les considérer comme de vrais outrages
Il faudrait qu'ils provinssent de vivants témoignages.
— Des preuves? Des témoins? dit Raisin-Sec, — j'en ai
Des masses, et ne puis même pas les compter.
Et pas n'importe qui ! Des personnalités !
Par exemple Le Poivre ! Vous avouerez qu'il n'est
Pas de Grand-Monde où lui ne soit pas invité.
Et, tout comme lui : Capre, Mariguette, Carvi,
Pruneau, Fenouil, Sariette, Mélilot et Anis,
Et Champignon, et Cornichon, Olive, Fève
(Là où est Fève, puanteur s'enfuit, s'achève),
Et Haricot le fourbe, qui prêche maigre et jeun
Mais fait gonfler à bloc le ventre d'un chacun,
Puis Datte, puis Châtaigne, puis, si vous l'admettez
A témoigner aussi : ma sœurette puinée
Que les enfants adorent : ma chère sorella,
Damoiselle de Raisin-Sec de Malaga.
Tous mes témoins sont vrais. Témoins prêts à tout dire.
Témoignages directs. Cueillis par ouï-dire.

. . . . . .

En français par D. I. SUCHIANU

Le Masque d'Anton Pann

Le muet se tait. Il se tait, se tait toujours. Des siècles de paroles s'écoulent autour de lui. Il voit tout, écoute, et garde le silence. Hé, Muet, Sire Muet, si un jour tu nous parlais?

Une fois tous les deux ou trois cents ans, il donne son avis; s'il ne le faisait pas, ce sont les pierres qui parleraient à sa place.

Le monceau de pierres balkaniques était sur le point de parler quand Anton Pann en surgit. S'étant donné toute la peine du monde pour accoucher d'une souris, la montagne se trouva avoir enfanté un serpent à cent têtes, un dragon à cent langues : l'une chargée de venin, l'autre de miel ; l'une d'huile sacrée, l'autre de grâce, la dixième de lait, la douzième de nuit, celle-ci d'absinthe, cette autre d'aurore. . . cent et pas une de moins ! Autant que toute une histoire de la littérature !

Et en même temps qu'Anton Pann, les pierres, les fleuves, les arbres, les villages à la veillée, et aussi les morts, les tombes et les berceaux, tous ensemble, lancèrent un incroyable torrent de paroles.

Il portait les cheveux longs, comme Eminescu. Un bonnet eccléasiastique, comme Ion Creangă. Et une moustache. (Celle de Ion Barbu s'en inspire.) Il savait le grec, le slavon, le bulgare, le turc, il avait usé le seuil des clercs et jugeait, modestement, que son savoir ne s'élevait pas au-dessus de la cheville, car on passe sa vie à apprendre, et on meurt ignorant. Il se comportait comme un enfant, et il était aussi vieux que le temps. Ou que le monde.

Il a survécu à tous les auteurs d'historiettes et de contes, à tous les sages, à tous les faiseurs de *doînas* et de devinettes, à tous les pâtres récitants de ballades ; il se soûlait de proverbes, sanglotait sur l'épaule de la littérature populaire et arrosait de ses larmes *la Légende d'Esope*, *la Fleur des offrandes*, *l'Alexandrie* et *le Conte d'Arghir*.

La venue d'Anton Pann a ouvert à la littérature roumaine une nouvelle porte du paradis : une plaine enchantée où les pensées peuvent se repaître véritablement. « Le champ blanc / Les brebis noires, / Qui les voit / Ne peut y croire, / Qui les paît / Les connaît / ». Là se déroule le même drame existentiel que dans la *Miorița*, mais au niveau des ombres de la caverne : au niveau des mots. Anton Pann fut un structuraliste avant la lettre.

Il est amoureux de paroles comme si c'étaient des femmes, et il les aime toutes, comme Don Juan. Les unes ont pour lui la beauté du diable, les autres, empruntent celle de leurs étranges colliers de médailles ; la mauvaise réputation de celles-là l'excite, et celles-ci font les prudes avec tant de charme. . . Et toutes ensemble composent une longue *Histoire de la parole*. Le livre des Mille et Une Nuits n'est pas plus chatoyant. L'esprit oriental, en route vers les pays du couchant, perdit aux bouches du Danube son plus précieux diadème.

Pourtant

Il se disait *versificateur* (l'auteur populaire, même lorsqu'il crée *En amont de l'Argeș*, ne se prend pas pour autre chose. Et Luchian intitula son auto-portrait *Un badigeonneur*). *Les Farces et Hauts Faits de Nastratin Hodja* sont seulement « recueillis et mis en vers ». Tout au plus, il « compose », et pour *l'Hospital de l'Amour*, il écrit aussi la musique, indiquant les « modes des chansons » et leurs notes. Il rêvait d'être vraiment joué. Il n'eut guère de chance : les dépôts de son imprimeur prirent feu, une épouse le quitta, un fils ingrat rêvait d'en hériter au plus vite. Il aimait par-dessus tout ses livres, l'odeur du plomb et sentir dans sa gorge le nœud des caractères cyrilliques.

Ses livres, il allait les vendre lui-même. Il frappait aux portes et vous flanquait son *Histoire* dans les bras.

— Voilà !

Il aurait été capable de dire, comme l'autre :

— *Voilà, je l'ai réparée, elle ne vaut pas mieux qu'avant.*

Il oublie que ce qu'il « abîme », lui, demeure « réparé» jusqu'à la fin des siècles. Sac au dos, colporteur en habit bourgeois, il passait la nuit dans les auberges et endurait la faim en vivant, comme on dit, de sa plume. Il le dit lui-même :

« C'est ici le triste gîte
Où, l'an dernier de sa vie,
Vint loger celui qu'on nomme
ANTON PANN, dans ses écrits.
Or, sa main s'est arrêtée,
Qui d'écrire n'avait cesse,
Il ne passe plus ses nuits

A mettre livres sous presse.
N'ayant point caché en terre
Son talent, mais fait son dû,
Il a fini son voyage,
Laissant aux autres passage. »

C'est un testament comme une plainte, qu'un grillon même pourrait apprendre et transmettre de poutre en poutre.

Ne vous pressez pas de jurer

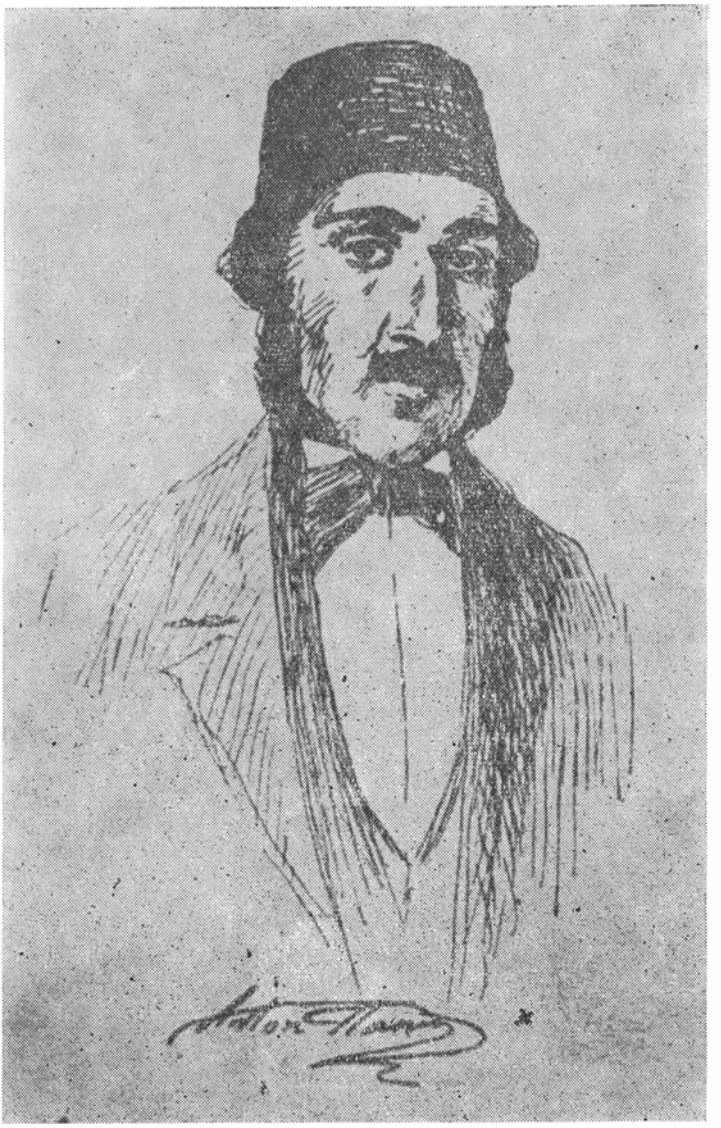
Nous affirmerons que ses proverbes, réunis en groupuscules par thèmes, ont une structure dialectique et suivent de près le schéma hégélien : thèse, antithèse, synthèse. Nous prendrons pour exemple le chapitre qu'Anton Pann intitule « Encore de la vilenie ». La « vilenie » (le manque d'urbanité, dirions-nous en langage d'aujourd'hui) a fourni jadis, et fournit encore, plus d'un thème littéraire, et surtout plus d'un problème d'existence.

Comment reconnaît-on l'oiseau? — A son chant.
Et
Le vilain, comment le reconnaît-on? — A sa parole.
Car
Il est poli comme la haie, qui vous écorche la joue.
Le vilain
Ne connaît point la longueur de son nez.
Car
Comment saurait le paysan ce que c'est que le safran?
Et
L'homme qui n'a point servi est comme une pièce de bois brut.
A l'improviste
Il vous lancera son mot comme un gourdin
En disant
Ne cherche pas qui j'ai été, mais vois ce que je suis devenu,
Et
Ne regarde pas ma touloupe, mais ce qu'il y a dessous.
C'est pourquoi
On ne se roule pas dans le son, si l'on ne veut pas être
mangé par les cochons,
Mais
Dieu vous garde du tzigane qui s'est fait Turc et du vilain
qui s'est fait Grec,
Et
Que Dieu écarte de vous la foudre céleste, la disgrâce impériale
et la querelle du vilain.

C'est un des thèmes les moins philosophiques, choisi tout exprès. Même ici pourtant, la dialectique est respectée. Enonciation du thème, puis variations, négation, conclusion. On peut multiplier les exemples. Tous ces êtres humains, grouillant dans *l'Histoire de la Parole* comme dans une grande épopée, vivent sur un *plan éthique*. Ils sont disposés à chercher la vérité et à la trouver à grand renfort de syllogismes. D'interminables conversations se déroulent avec une patience socratique. La gradation est celle d'un dialogue, on y joue comme sur la scène. Et la vérité ressort des confrontations. A la nuit tombante, deux voyageurs font escale chez un paysan et demandent à manger. Chacun reste seul, à tour de rôle, avec son hôte, et la calomnie va son train. « Il n'a d'humain que le visage et le corps, / vous pouvez aussi bien le nourrir de paille comme un bœuf », dit l'un d'eux au sujet de son compagnon. « C'est un grand âne qui ne sent plus rien, / Donnez-lui du son, il s'en trouvera bien », murmure le second. L'hôte apporte sur la table de la paille et du son, et les deux compères comprennent la leçon. On pourrait écrire un traité de philosophie sur les proverbes d'Anton Pann. Grâce à eux (les temps étant plutôt incertains), l'auteur s'est défendu contre les sots, en disant « Ne vous pressez pas de jurer », car « Tous les chiens qui ont aboyé après moi sont morts de la rage. »

On n'allume pas la chandelle pour les aveugles, mais pour ceux qui y voient

Les proverbes flottaient dans l'air, comme des nuages au goût un peu amer ; il fallait qu'un saint Elie passât dessus avec son char pour faire gronder le tonnerre. On n'a jamais rien pu dire sans détours ; toute opinion devait prendre, pour s'exprimer, une forme alambiquée. Tantôt



menaçaient les uns, tantôt les autres — et le châtiment de la langue coupée était fort à la mode. Tout le ciel fleurait l'arôme alcoolisé et piquant de la sagesse nécessaire. Et Anton Pann fut en quelque sorte l'homme du moment. « Paroles recueillies dans la foule et rendues à la foule » — tel est aussi le circuit de l'eau aspirée à la surface de la mer et qui y retombe en gouttes de pluie. Quelle pluie bienfaisante pour la sécheresse de nos âmes que l'œuvre d'Anton Pann ! Aujourd'hui et jusqu'à la fin des siècles.

« On n'allume pas la chandelle pour les aveugles, mais pour ceux qui y voient ». . . Mais quand les aveugles sont en plus grand nombre, la chandelle gêne à droite comme à gauche, et les souffles qui cherchent à l'éteindre se changent soudain. . . en courant d'opinion. Qu'à cela ne tienne. Anton Pann continuera son œuvre. « On dit mille choses, mais ce ne sont jamais que des mots. Le mensonge aussi est un mot.

Mais

Le temps découvre la vérité. »

Produit de confluences : littérature orale et cultivée, ville et village, ville et banlieue, Balkans et Carpates, Orient et Occident, esprit laïque et religieux — son œuvre ne pouvait pas avoir la pureté du cristal.

Mais la vase épaisse, parfois vulgaire, souvent banale, porte un pouvoir de germination immense, des croisements imprévus, des millions de bactéries inquiètes. Que deviendrait l'Egypte si le Nil ne l'arrosait pas périodiquement d'immondices ? N'oublions pas non plus que la perle mûrit dans le pourrissoir millénaire des fonds de mer, et non dans la splendeur raffinée des bassins de luxe. Nous ne pouvons pas demander à un auteur apocalyptique d'être rasé de frais, ni d'adopter la coupe des coiffeurs à la mode. Qu'il se coiffe à son idée ! Ce n'est pas là ce qui nous importe. Son originalité est celle de son milieu ; à force de s'effacer, dans le coin de miroir qui le reflétait. Pann s'est fondu dans la brume des innombrables siècles de proverbes. Où le dénicher maintenant ? Et voilà pourquoi on ne peut en parler sans parler de tout un peuple, dont l'histoire est bien déterminée, enserrée par des sangles de fer que nous ne pouvons ni oublier, ni changer; voilà aussi pourquoi on ne peut étudier le visage de ce peuple sans rechercher celui d'Anton Pann. Il est le *perpetuum mobile* des auteurs populaires (comme le fut plus tard Ion Creangă). Ion Barbu, poète du « jeu second », avait raison de réclamer « une plus juste considération du monde d'Anton Pann », bien qu'il en surestimât le caractère balkanique. Précieuse aussi est l'intuition du lyrisme de ce monde-là.

Quant aux maximes, l'érudition d'Anton Pann est sans bornes, on l'a remarqué. Mais plus intéressante encore est la sûreté avec laquelle il en use. On croit se trouver devant un billard ; l'artiste heurte sans cesse une autre boule, avec une précision sans défaut, et tire ses effets tant par coups directs que par ricochet. Même ses proverbes ne sont pas toujours bien compris, et leur auteur eut à en souffrir, comme c'était à prévoir pour un individu qui osait « chanter à l'église ».

Le lyrisme

« . . .Car il ajouta à ses proverbes un grand nombre d'anecdotes populaires, écrites en vers d'une concordance parfaite » (Vasile Alecsandri). Quel est le rapport entre ces proverbes et leurs exemplifications, les anecdotes populaires, les histoires de *l'autre* ? Les proverbes sont une introduction à la poésie. J'oserais avancer qu'Anton Pann est un grand poète lyrique, et qu'en réhabilitant cet aspect si négligé de son œuvre, on lui rendrait à peine l'éclat qu'elle mérite. Tentons une brève analyse.

Deux malandrins, condamnés
Par un arrêt sans pitié,
Furent sortis de prison
Et menés à pendaison.
Comme ils allaient au lieu dit,
Bien gardés et bien marris,
L'un soupirait à grand-peine,
Déplorant sa mort prochaine :
— Pauvre nous ! Mort et misère !
Quel sort fut le nôtre, frère !
Mais l'autre de répliquer :
Rien ne sert de sangloter.
Rendons plutôt grâce aux cieux
Et disons-nous : Plaise à Dieu
Que n'ayons d'autre souffrance !
Or, mon frère, prends patience.

Ces deux compagnons, marchant au supplice à l'issue d'un procès cruel, ressemblent aux deux larrons qui encadraient le Christ, et cet exposé dépouillé risque de nous induire en erreur. C'est un poème d'*heure grave*, comme dans Rilke. En effet, quelle anecdote est-ce là ? Le sentiment lyrique naît ici de nombreux détails, d'une plainte, d'un soupir, de la compassion qui flotte autour des mots, enveloppante.

L'autre tristement reprend :
— Tu vois ta mort approchant,
On t'a lu sentence et tout,
La corde te pend au cou,
Et l'idée te vient encor
Qu'il y a plus triste sort ?
A peine a-t-il dit ce mot,
Qu'un messager au galop
Les rattrape au pied levé

En criant à plein gosier :
— Arrêtez ! Ne tuez pas !
Les pachas et les agas
Ont changé leur ordonnance,
Décidant que les fautifs
N'aillent plus à la potence,
Mais soient empalés tout vifs.
Lors celui qui bien croyait
Que plus grand mal n'y avait,
Dit : — Je vois, il est plus sage
Que l'homme si fort astreint
Ne tente pas le destin,
Mais qu'en lui-même il soupire :
Dieu nous préserve du pire.»

Ce poème frémit d'action et de mouvement (la marche vers le gibet, les condamnés qu'on a probablement ligotés, qu'on pousse, à qui on crache au visage, dont on perce les côtes en les maudissant ; la venue des nouveaux préposés, le châtiment inattendu, etc.). A ceci s'ajoute le véritable drame intérieur des deux compagnons, et leur découverte *concrète* du fait que la souffrance peut avoir des degrés infinis. Le lyrisme est dans le sentiment général d'oppression, de destin, de mal capital. Il est aussi dans la résignation chrétienne de l'un des bandits, alliée à une sagesse assez sceptique, et dans la stupéfaction épouvantée du second, forcé de reconnaître que l'on apprend jusqu'au bord de la tombe. La morale finale pourrait être absente, le poème tiendrait quand même. Anton Pann ne manquera jamais de l'y mettre, mais est-ce là intention édifiante? Pointe? S'il en était ainsi, tous les grands poèmes auraient une sorte de pointe placée juste aux premiers vers : l'invocation. Anton Pann situe parfois à la fin du poème cette invocation de l'esprit populaire. Si nous savons nous affranchir des préjugés de manuel, nous découvrirons chez ce « filleul de Pepelea » un côté grave, comme chez Villon. Le poème cité peut servir d'exemple. La complainte de l'homme, dont le sort est d'être toujours soumis à de nouvelles épreuves, prend ici des accents de chœur antique, le chœur des bandits innocents. Anton Pann, en vrai virtuose, reprendra ce thème-là, en spéculant cette fois sur un grotesque tragique (un érudit de quartier pourrait l'accuser d'avoir lorgné du côté de Beckett).

« Il y eut un empereur, nous dit-on, aux temps païens,
Dont se plaignait à grand cri tout un peuple de chrétiens.
Car outre travaux sans nombre, il fit une loi sévère
Enjoignant à tout chrétien, pour porter ses morts en terre,
De transporter le cercueil, à grand-peine et grand travail,
Par-dessus la palissade et non pas par le portail. »

L'idée de faire passer les morts par-dessus la haie est une idée absurde, que le poète prend au sérieux et qu'il traite en réaliste. L'histoire abonde en exemples de ce genre. Et Anton Pann n'avait pas besoin de s'inspirer ailleurs. Continuons la « parabole » :

« C'est pourquoi tout un chacun, élevant des patenôtres,
Implorait, suppliait Dieu de leur en donner un autre.
Il en vint donc un nouveau, mais qui fut bien plus terrible,
Car il fit mettre aux chrétiens un joug autrement pénible :
Par-dessus la palissade ils devraient porter leurs morts,

Comme avant, mais d'aucun pope ils n'auraient le réconfort.
Chacun retombe à genoux, chacun reprend ses prières,
Chacun veut que Dieu s'émeuve et daigne les en défaire.
Nul n'est immortel ; bientôt, trépassant cet empereur,
Tous en sont bien soulagés, et ravis au fond du cœur.
Dès qu'un autre le remplace, il les presse, les travaille,
Et décide sans tarder qu'à l'égard des funérailles
Tous les précédents rescrits devraient être respectés,
Et qu'un autre, de surcroît, leur devrait être ajouté :
Aucun mort ne serait plus, comme au temps de leurs ancêtres,
Par la porte transporté, mais oui bien par la fenêtre. »

Et ainsi de suite. Bref, chaque changement apporte un nouveau durcissement des lois concernant les trépassés. Des vivants, n'en parlons plus. L'auteur est un maître de la gradation. Finalement, les morts doivent être évacués par la cheminée et portés en terre la tête en avant, de sorte que la simple palissade qu'il fallait franchir au début de l'histoire devient chose presque normale. Une lamentation dramatisée donnerait quelque chose d'approchant. La sève du lyrisme demeure intacte, et en plus, nous avons des situations comiques et tragiques, comme dans Bosch et Goya. (La main sur le cœur, nous pouvons jurer qu'Anton Pann n'eut aucune connaissance de ces deux-là.) Quand nous nous sommes occupé, à une autre occasion, des couches du lyrisme dans les ballades populaires, nous avons trouvé de larges zones purement lyriques dans le folkore épique. Voici maintenant le lyrisme mis à jour dans le genre dit didactique et dramatique. *L'Histoire de la Parole* est un livre de génie, à multiples facettes. Sa structure est synusoïdale, comme un éclair infiniment brisé. Anton Pann se montre cérébral et anonyme dans ses proverbes, puis il s'échauffe, devient lyrique dans ses contes et poèmes dramatiques, et s'amende de nouveau dans ses dictons. C'est un des auteurs les plus complexes de la littérature, et pas seulement de la littérature roumaine. Complexé aussi, si nous ne craignons pas le mot. Son drame fut de vivre à une époque d'inculture et de bigotisme, où tout talent original était taxé d'hérésie. C'est pourquoi, pour sa propre sécurité, il a dû profondément incliner son front et se plonger dans la sagesse et la littérature épique populaire, pareil en cela au mort enfouissant son visage dans le plâtre de son masque funéraire. Mais par-delà le masque, nous devons y lire l'originalité, qui est si forte qu'elle nous fait peur. Tous ceux qui lui ont succédé lui sont plus ou moins redevables, ne fût-ce que pour le noble exemple qu'il donna ici, aux portes de l'Orient. Eminescu, Creangă, Caragiale, Haşdeu et Iorga ont plié le genou, avec une humilité profonde, devant cette ombre vénérée.

— Donnez-nous l'onction, Père.
Et que les autres le couvrent d'injures.

Que les autres, qui ne comprennent rien aux proverbes, ni à l'ironie, ni à l'absurde, ni au drame, ni à la poésie lyrique, — ni à tout cela ensemble — le couvrent d'injures.

MARIN SORESCU

L'Éternelle flamme

Nina Cassian représente la poésie de la connaissance par le drame. Le phénomène, evidemment, n'est pas unique dans notre lyrique actuelle. Nina Cassian se distingue cependant dans ce cadre par une note spécifique, absolument personnelle. Ne pouvant la situer dans un registre comparatif plus large, nous tâcherons seulement de la délimiter d'un poète comme Nichita Stănescu, par exemple. Le rapprochement avec celui-ci nous semble particulièrement révélateur, puisque, rappelons-le, il s'agit aussi chez N. Stănescu d'une connaissance par le drame.

Pour Nichita Stănescu, la connaissance consiste en une métamorphose graduelle au sens de la « décomposition » organique, métamorphose parallèle à la dissolution de l'homme et de sa transformation en *pensée absolue*. Pour Nina Cassian, la connaissance ne se réalise pas par ce lent dépérissement organique, transsubstantié en autre chose, mais par un déchirement direct et violent de son être. L'esprit de la poétesse est un instrument de torture, aux tranchants rigides, profondément acérés. Recherchée avec une passion et une curiosité incessantes, l'essence de la connaissance ne s'obtient que par cette succession de déchirements lacérants, perpétués indéfiniment, par l'inquiétude pathétique d'une flagellante. En effet, la poétesse vit intensément la volupté de sa propre lacération, comme si elle se serait soumise à quelque exorcisation diabolique de facture sacrificielle.

Telle la prêtresse de quelque rite terrible, officiant son propre sacrifice, elle décompose et recompose sans cesse, par cette voie, l'univers entier. Nulle délimitation, ni gradation hiérarchique n'existe entre le microcosme de son être, objet de ses expériences, et l'immensité du macrocosme. Leur interpénétration est directe. En disséquant violemment, presque sauvagement son « moi », elle dissèque l'univers ; elle nous le montre formé de substances différentes de celles que nous connaissons, de formes et relations différentes en perpétuelle transformation.

Le caractère complexe de la poétesse nous étonne, car elle appartient en égale mesure au type cérébral et au type viscéral, tous deux illustrés à une température proche de l'effervescence, et avec la même intensité, allant jusqu'à la douleur aiguë. La poétesse *souffre* aussi bien dans sa pensée que dans son « arbre du sang », avec tout ce que cela implique de lyrisme organique, dans une indissoluble unité de la torture. Elle vit, brûle, se consomme sans répit, comme si l'air pour elle ne serait qu'oxygène, sans autre élément tempérant. Et, pourtant, jamais elle ne laisse de cendres, désert ou ruine, mais, sans cesse, quelque hypostase renouvelée de la combustion. La poétesse prend les formes destructrices les plus inattendues, celle de la flamme et de l'objet inflammable, flamme éternellement mouvante, qui ne peut, ni ne veut s'éteindre, son aliment étant pareil à un apocalypse qui, par quelque paradoxe, ne serait pas une

fin, mais une perpétuelle genèse de nouveaux apocalypses. Le drame eschatologique cesse d'être ainsi un signe frivole, il devient la condition ardente même du monde.

La poétesse a, une fois, la vision de sa propre calcination, mais sous une forme étrangère, objective, à une époque indéfinie, lorsqu'elle sera sortie de soi-même, c'est-à-dire de l'incendie qui la dévore inlassablement et qui représente sa manière spécifique d'exister. C'est la vision qui se détache des quelques vers de *l'Epitaphe*: « Lorsque je fus trouvée, calcinée, /par ceux qui vinrent plus tard, ils attribuèrent ceci aux guerres mondiales. / Il y avait pourtant des brûlures de mots sur mon palais / et des brûlures de sentiments dans ma poitrine. » Ces *sentiments* tumultueusement dévastateurs indiquent, une fois de plus, que la poétesse n'exerce sa violence que sur elle-même. Ils marquent en même temps la nature intensément *affective* de cette violence. Que signifie, en définitive, cette perpétuelle combustion? Nous dirions qu'elle représente un feu clignotant projeté sur le brasier de sa propre consomption, et par lequel elle exprime son désir de se rapprocher des gens par l'amour. Tentative dramatiquement vaine. Son sacrifice reste incompris des hommes qui la blessent, l'écrasent, la font vivre dans une continuelle terreur, dans la terreur de leur monstruosité morale.

C'est pourquoi, pour la première fois, perce dans son dernier recueil de vers *Ambitus* (Editions Littéraires) la lucidité de la révolte. La déception, douloureuse seulement dans les volumes antérieurs, devient là un défi direct exprimé souvent par la voie du grotesque et de la caricature. Sa terreur accuse implicitement une humanité inconsistante et monstrueuse. Tout comme dans le poème *Ne me quitte pas*, son symbole est le sable, vu cette fois sous la forme d'une inconscience confuse, cruelle et basse: « On ne peut plus savoir / quel est l'accouché et quel le nouveau-né, /quel est le centre et quel est le bord, /l'ancêtre et le descendant, s'engloutissant / l'un l'autre avec des gueules de sable. » C'est là, une des visions les plus puissantes, qui fixent la dernière image de l'enfer que nous fait traverser la poésie de Nina Cassian.

La poétesse dénote une attitude à double valence. Intrépide face à elle-même et à l'univers, elle devient timide et désarmée face à l'homme. Bien qu'endolorie, elle accepte sa combustion torturante comme un mal nécessaire pour atteindre la perfection. C'est ainsi, torduc, recroquevillée et grimaçante, comme une herbe sous la flamme, / que je franchirais ces marches tant disputées de la perfection . . . » Ce qui l'effraie cependant est l'inutilité, l'échec, son incapacité sans espoir par rapport à l'homme: « Dieu, de quoi vais-je vivre, / de quoi vais-je me nourrir / lorsque sera connue toute mon incapacité? »

Le fond, troublant en soi, qui met en mouvement la création de cette poétesse authentique, est entretenu d'une façon éloquente et convaincante par un immense trésor d'images originales, par lesquelles, comme nous l'avons déjà dit, un univers se trouve décomposé et recomposé en de rapides alternances de chaos et de cauchemars. De tous ces éclats zigzagués, empruntant des formes inattendues, une musique d'une simplicité impressionnante se dégage parfois. La voix de la douleur s'y mêle à tout ce que nous a appris depuis toujours la grande poésie élégiaque du monde: « Qui désormais me parera? / même pas la triste lumière des étoiles ».

Que pouvons-nous demander de plus à la poésie, sinon cette noble transfiguration du cri en la pureté d'un chant, qui donne à une âme ravagée par de violentes tempêtes, la force la plus directement portante, pour nous pénétrer de son appel?

EDGAR PAPU

Méditation sur la condition humaine

Le roman *le Vent et la pluie* — qui représente les trois premiers volumes du cycle *les Racines sont amères* — est constitué, à notre avis, comme un roman typique de notre siècle, appartenant à la famille de ce qu'on appelle les « romans-chronique » ou les « romans-fleuve », tels que les ont conçus, par exemple, Romain Rolland, Roger Martin du Gard, Jules Romains, Ehrenbourg, Aragon, Maurice Druon ou Duhamel, créations de grandes proportions où la fiction se mêle souvent aux éléments les plus concrets de la vie, où des personnages inventés rencontrent des personnages historiques dont les traits peuvent être peu ou prou reconnus. Notre siècle n'a pas seulement disloqué le langage classique de la poésie, il a aussi incommensurablement élargi les frontières du roman (le processus débuta au siècle dernier). Bien plus, ce genre épique a été esthétiquement validé et a bénéficié non seulement de l'adhésion de la critique, mais, dans une égale mesure, de celle des lecteurs, qui veulent trouver même dans une œuvre de fiction proprement dite des échos aussi proches que possible de la vérité, de « l'histoire vécue ».

C'est également de l'« histoire vécue » que l'on trouve dans l'ouvrage de Zaharia Stancu — romancier en qui le mémorialiste, ou plus exactement l'évocateur du monde et des mondes qu'il a connus, se retrouve avec une persistance jamais démentie. En fait, à mesure que l'œuvre s'enrichit de pages nouvelles, on peut se rendre compte que la proposition si souvent citée: « N'oublie jamais, Darie ! », qui reparaît également dans ce roman, n'étend pas sa signification dans le seul périmètre spirituel de l'enfance, qu'elle ne représente pas seulement un memento pour ce qui s'est incorporé à la structure affective des premières impressions, mais qu'elle constitue la cellule germinative à partir de laquelle ont pris et prennent naissance les livres de Zaharia Stancu, toute son œuvre, le suprême devoir et la raison d'être de sa carrière artistique. Et cela est vrai depuis les vers écrits dans sa jeunesse — eux aussi imprégnés de la présence des éléments qui ont défni sa formation morale — jusqu'aux romans qui présentent aux lecteurs une expérience aussi ramifiée qu'inédite, et jamais épuisée. Lorsque, dans le troisième volume, Zaharia Stancu dit (et souligne) que certaines pages de son livre *le Vent et la pluie* « sont plutôt des Mémoires que du roman », quand il précise, ensuite, qu'il a cherché à se « rappeler chaque détail, à ne rien omettre de ce qui était important et à ne pas permettre à la fantaisie d'ajouter des scènes qui n'ont pas eu lieu », il prend une mesure de précaution que, personnellement, je considère inutile. Cette précision semble vouloir aller au-devant des réserves que pourraient faire, à l'égard de la formule du livre, ceux qui sont disposés à l'analyser sous l'angle de la pureté des genres — notion dépassée, depuis bien longtemps. Que le nouveau livre de Zaharia Stancu soit ou non un roman conforme à toutes les règles du genre, que les faits et les personnages soient parfois réels, historiquement attestés, ou non, que dans la texture épique se soient introduites des pages de Mémoires proprement dits, tout cela ne constitue que des éléments secondaires pour l'appréciation que nous portons sur cette massive construction. Ce qui est essentiel, bien sûr, c'est sa valeur littéraire, la manière dont un prosateur comme Zaharia Stancu domine, dans un livre de telles proportions, une époque entière ; dont il a réussi à relever ses coordonnées sociales, psychologiques et morales, à nous faire revivre cette époque, au rythme d'une action tantôt lente, tantôt précipitée jusqu'à la trépidation. Aussi, avant de pénétrer dans l'univers de son livre, devons-nous donner une réponse positive à la question que nous avons posée. Partant d'un événement à implications déterminantes dans l'histoire du pays — les élections parlementaires de 1946 — le prosateur surprend et dépeint non seulement la dynamique des affrontements qui ont eu lieu alors, non seulement les difficultés auxquelles un groupe de communistes a dû faire face dans une campagne électorale d'une nouvelle espèce, non seulement les moments d'incertitude, de doute, de ceux qui, pour la première fois, se trouvaient en présence de candidats d'un parti nouveau — le Parti des Communistes — , non seulement les efforts de ces derniers pour gagner graduellement la confiance d'hommes qui n'accordaient plus aucune valeur à la rhétorique stérile, non seulement la certitude de la victoire finale, mais aussi une fresque de la vie politique et sociale roumaine de l'entre-deux-guerres. Est-ce à dire que, dans la construction de l'ample narration, tous ces portraits, ces événements, ces épisodes, qui parfois se transforment en véritables romans, ne sont que de simples digressions ? Certes, non ! Le lecteur peut se rendre compte que toutes ces incursions dans le passé, toutes ces pages, dont quelques-unes, comme l'indique l'auteur lui-même, représentent la transcription fidèle de certains moments de l'histoire de notre pays, sont pleinement justifiées. Tout d'abord, parce que les hommes engagés dans la bataille électorale de 1946 étaient non seulement porteurs de leurs souvenirs, mais en outre nés, élevés, formés dans une certaine ambiance sociale et morale à laquelle ils s'étaient conformés et qu'ils avaient entretenue — ou contre laquelle ils s'étaient dressés — subissant les rigueurs découlant de leur activité. Ceux qui se trouvaient pris dans cette bataille, étaient des hommes sur lesquels le passé avait appliqué son sceau dès leur naissance, dont les actes ne figuraient pas dans des archives historiques, mais représentaient des étapes de leur vie même. Pour tous, le passé n'était pas simplement un souvenir, mais une réalité encore vivante, que les uns souhaitaient perpétuer, que d'autres voulaient transformer radicalement. C'est pourquoi, pour un romancier ayant un sens aigu de la psychologie des groupes sociaux, comme Zaharia Stancu, un tel événement, qui représente la colonne vertébrale du livre, ne pouvait être considéré en dehors du contexte social dans lequel il s'est produit. Il se projette sur l'arrière-plan de l'histoire, se justifie par l'histoire, est un produit de l'histoire. Les réactions des hommes ne peuvent donc être motivées que par cet appel à l'histoire, même si certains événements ne les concernent pas directement. Telle est l'ambiance qui a contribué à former les héros, qui a déterminé leur attitude par rapport à la vie. Le lecteur peut remarquer la différence de style qui existe entre les deux plans. Lorsque l'auteur plonge dans le monde politique et social d'avant 1944, dans la petite et la grande histoire du temps, le ton est furibond, sarcastique, propre aux pamphlets de naguère. Le journaliste, qui s'était trouvé aux avant-postes de la lutte, se confond avec l'écrivain, lorsque celui-ci rappelle des faits qui, il y a quelques décennies, se sont trouvés sous l'incidence de sa plume et il en peut demeurer impassible. Là, nous serions enclins à contredire les affirmations de Zaharia Stancu lui-même, contenues dans les phrases citées au début de cette chronique. Il ne transcrit pas, il revit. Pour l'auteur, le monde qu'il nous présente n'est pas un monde d'ombres, ce n'est pas une galerie de musée qu'il décrit de façon livresque, mais bien un monde extrêmement vivant. Cela nous donne le sentiment de parcourir des pages de littérature évoquant des personnages et des situations qui vivent par-delà leur identité historique comme des types littéraires proprement dits. De tout cet entrelacs de destins humains dont les existences se conditionnent réciproquement, de tout ce panorama où apparaît ce qu'un monde révolu a eu de noble et de déchu, de grandiose et d'ordurier, de digne et de lâche, se dégage une véritable méditation sur la condition humaine. Pour un prosateur aussi éprouvé, les hommes et les événements sont significatifs par la valeur symbolique de leur existence,

par ce qu'ils peuvent dire de bien et de mal de la personne humaine, de l'existence et de son sens, de la vie et de ses buts. Même si certains personnages semblent construits dans une seule dimension, ils n'apparaissent jamais sommaires, mais manifestent, au contraire, une présence distincte, qui invite — comme nous l'avons dit plus haut — à la méditation. C'est d'ailleurs le fait de tout le livre de Zaharia Stancu. Il est vrai que l'écrivain a le don de vous faire céder parfois au charme de la narration proprement dite, à la succulence et à l'inédit des faits, sensationnels et anecdotiques. Ayant tous les attributs d'un roman populaire, où la narration et la couleur occupent le premier plan, *le Vent et la pluie* est la fresque dense d'une époque où les éléments de fiction se mêlent aux éléments documentaires, où le romancier collabore avec le journaliste, où le poème en rose de type traditionnel voisine sans aucune peine avec les notations du reporter moderne.

VALERIU RÂPEANU

Eugen Lovinescu à l'actualité

L'intérêt pour la personnalité exceptionnelle d'Eugen Lovinescu (1881—1943) et surtout pour sa contribution décisive au développement de la critique littéraire roumaine a été stimulé ces dernières années par deux dates du calendrier: le vingt-cinquième anniversaire de sa mort et le cinquantenaire du premier numéro de l'importante publication, « Sburătorul », qu'il a dirigée, et autour de laquelle s'est cristallisé à une certaine époque un cénacle littéraire, non moins célèbre, patronné par l'esprit ouvert et patient du grand critique. Le souci de mieux mettre en valeur son œuvre remonte évidemment plus loin, il s'inscrit dans l'ensemble des efforts fournis en Roumanie en vue d'une revalorisation judicieuse du patrimoine littéraire; les deux dates que nous venons de mentionner ont cependant eu le rôle de mieux souligner ce souci et d'en diversifier les effets. Elles ont, d'autre part, coïncidé avec la parution de deux volumes d'œuvres de Lovinescu, accompagnés d'amples études introductives et d'un nouveau volume de la monographie qu'entreprit de publier en 1965 Ileana Vrancea (*E. Lovinescu, critique littéraire*, 1965, et *E. Lovinescu, l'artiste*, 1969). Pour compléter le tableau il conviendrait de mentionner encore les pages que lui a consacré Al. Piru dans son *Panorama de la décennie littéraire roumaine de 1940 à 1950* (1968), dont une partie avait déjà paru dans la presse littéraire, ainsi que la considération indirecte, mais massive de ses opinions critiques, dans le livre d'Ov. S. Crohmălniceanu *la Littérature roumaine de l'entre-deux-guerres* (1967). Le livre *Esthéticiens roumains* (1963) de Ion Pascadi, dans lequel Lovinescu bénéficie (aux côtés de Blaga, Vianu, Ralea et Călinescu) d'une interprétation compétente et compréhensive, représente à son tour un apport à la connaissance approfondie de la personnalité du théoricien de « la mutation des valeurs » et de « l'autonomie de l'esthétique » (idées que le temps a permis de comprendre, en dépit des exagérations inhérentes-comme des instruments pour défendre l'art et ses valeurs, de l'immixtion agressive des doctrinaires fascis, tes). Ce livre fait suite à un autre plus ancien, appartenant à N. Tertulian, sur *E. Lovinescu ou les contradictions de l'esthétisme* (1959), qui marquait la première prise de contact d'un critique marxiste avec l'univers de Lovinescu. Face à celui-ci, le nouveau sondage des horizons esthétiques de Lovinescu a le mérite de mettre en évidence le progrès réalisé au cours des dix dernières années dans le sens de l'étude et de la compréhension nuancée du phénomène artistique, des orientations esthétiques plus anciennes ou plus récentes. L'originalité de la pensée esthétique de Lovinescu est ainsi mise en relief, tout comme la solidité de ses idées et l'influence de celles-ci sur le mouvement artistique de l'époque. Quant aux contributions parues dans des périodiques pour mettre en valeur cette personnalité complexe de la littérature roumaine, elles sont particulièrement nombreuses. Mentionnons, entre autres, les articles de Şerban Cioculescu dans la « Revista de istorie şi de teorie literară » (n° 3/1968) et dans « România literară », l'étude d'Adrian Marino — « E. Lovinescu et la méthode impressionniste » dans l'« Annuaire de linguistique et d'histoire littéraire » (Jassy, 1967), ainsi que ses classifications utiles dans le volume *Introduction à la critique littéraire* (1968), l'étude de Vladimir Streinu « La critique littéraire roumaine de 1920 à 1945 », parue dans le volume *Méthodologie de l'histoire et de la critique littéraire* (1969). A mentionner également la série d'articles d'Eugen Simion (qui a d'ailleurs soutenu une thèse de doctorat sur « Eugen Lovinescu, notre contemporain ») fondus en grande partie dans l'ample Introduction à l'édition des *Œuvres* d'E. Lovinescu (publiées sous sa direction aux Editions Littéraires), ainsi que les contributions de Ion Negoiţescu, assemblées finalement dans l'étude introductive au choix de *Textes critiques* d'E.Lovinescu (aux Editions de la Jeunesse), etc. Il conviendrait encore de mentionner deux « tables rondes » publiées en 1969 par les revues

« Lupta de clasă » et « România literară », lors de l'anniversaire du « Sburătorul », pour obtenir sur les recherches, les échanges d'opinions, etc. suscitées par l'héritage littéraire complexe d'E.Lovinescu, l'image d'ensemble la plus complète qu'il soit possible.

Ce qu'il faut souligner au sujet de toutes ces contributions, c'est que leurs auteurs abordent, presque sans exception, l'œuvre d'E.Lovinescu avec un esprit réceptif et avec la concience de la valeur exceptionnelle de celle-ci. Qu'il s'agisse de personnes ayant fréquenté directement Lovinescu (Vladimir Streïnu, Şerban Cioculescu), de disciples déclarés (I. Negoïţescu), d'esprits d'une autre facture (en partie Ov. S. Crohmălniceanu, I. Pascadi, A. Marino), ou de représentants des générations plus jeunes (Eugen Simion, Florin Mihăilescu, Mircea Martin, etc.), tous ceux qui participent d'une façon ou d'une autre à la mise en valeur de l'œuvre de ce grand critique apportent des points de vue intéressants, fondés sur la connaissance de l'écrivain, de sa vie et des circonstances sociales de son époque, ce qui facilite l'interprétation compétente du texte, la distribution relativement judicieuse des accents, le discernement lucide des lumières et des ombres, qui donnent son relief à cette grande personnalité. Ce vaste matériel critique a permis de délimiter les imposantes dimensions de l'activité presque cinquantenaire d'Eugen Lovinescu, la diversité de ses préoccupations et de ses réalisations, les perspectives ouvertes par son œuvre harmonieusement liée aux traditions, en accord avec son époque et plus d'une fois stimulatrice de la postérité critique. Un large affrontement d'opinions a lieu, dans le sous-texte duquel perce la passion de la recherche, le désir de circonscrire expressivement la formule critique d'E. Lovinescu, le timbre unique de son œuvre. C'est ainsi que le récent volume d'Ileana Vrancea *E. Lovinescu, l'artiste*, analyse, en une première section « le drame de la création » chez cet auteur, procédant à un examen attentif de son art d'écrivain, proprement dit, tandis qu'une autre section, intitulée « L'art du critique et du moraliste », vise à mettre en évidence son évolution dans ce domaine. Le talent de l'écrivain, ses dons de portraitiste, son intuition psychologique et sociale, les réussites et les aspects caducs de ce secteur de l'œuvre de Lovinescu sont attentivement suivis et surpris dans leur intimité. De la même manière, l'art du critique est analysé avec compétence et sensibilité, avec une certaine aptitude de la vue d'ensemble, qui contribue à atténuer l'effet des maladresses du premier volume. Les deux volumes de la monographie se soutiennent et s'expliquent l'un l'autre, permettant de mieux exposer les côtés solides et les défauts de l'œuvre, la conclusion la plus importante du deuxième étant que grâce à Eugen Lovinescu, la critique littéraire roumaine de l'entre-deux-guerres a acquis un nouvel âge stylistique, un point avancé de son évolution.

Dans son étude introductive au choix souple et représentatif de *Textes critiques*, I. Negoïţescu soutient, avec des arguments convergents et avec une admirable science de la progression, qu'Eugen Lovinescu devait, en raison de l'atmosphère de l'époque, en vertu de son éducation et de ses prédispositions spirituelles, aboutir au symbolisme (ce qui est, d'ailleurs, arrivé, pense I. Negoïţescu), avec, cependant, une réceptivité exemplaire à tout autre phénomène artistique. Le drame de cette redécouverte de soi-même que vit le critique, ses évasions temporaires en d'autres eaux, l'accumulation vigoureuse de tout ce qui pouvait soutenir l'échafaudage, tout ceci est éclairé par son disciple avec une souplesse et une promptitude admirables. Parallèlement, Eugen Simion appuie adroitement sur le côté impressionniste de la critique de Lovinescu non pas parce qu'il l'envisage de façon unilatérale, mais parce qu'il la considère comme une coordonnée fondamentale de son œuvre et en cherchant constamment à la situer dans le contexte social. La description critique de ce contexte, la présentation fidèle de l'univers critique de Lovinescu, voici la note distinctive de cette étude. Par ailleurs, d'autres critiques (Şerban Cioculescu, Vladimir Streïnu) mettent l'accent sur la modernité de cette œuvre critique (considérée en étroite liaison avec celle d'un Titu Maiorescu), son efficacité à l'époque, son rôle dans l'évolution littéraire du temps, ses corrélations avec la critique européenne, etc. Tous relèvent, cependant, au-delà des idiosyncrasies et des préférences, des inadhérences passagères et des injustices, l'exceptionnelle aptitude d'Eugen Lovinescu, son effort d'approcher objectivement toute formule de création, toute œuvre réalisée, tout ce qui réussit à s'inscrire dans la sphère artistique. Car, critique d'une importance cardinale, historien nuancé de la littérature roumaine moderne et de celle qui lui fut contemporaine, romancier intéressant, mémorialiste, sociologue, directeur de revues et d'un cénacle, latiniste et remarquable traducteur, guide des plus actifs des écrivains de son époque, Eugen Lovinescu se profile sur la toile de fond de la littérature roumaine moderne, comme l'un de ses représentants les plus doués et les plus complexes. C'est ce qui explique l'intérêt légitime pour l'homme et pour l'œuvre, la tendance à l'aborder sous des angles de vue différents, pour le mettre en valeur complètement et objectivement, pour le connecter comme il se doit à la littérature de l'époque et à la littérature antérieure, afin de lui donner la place qu'il mérite dans la hiérarchie des valeurs nationales. Inclus dans la série des classiques roumains, Eugen Lovinescu s'impose à l'actualité, pareil à une conscience représentative du destin de l'art roumain, tandis que les éditions, les études partielles ou totales, les articles viennent propulser, expliquer, et délimiter de façon objective et critique sa grande personnalité.

GEORGE MUNTEAN

NICHITA STĂNESCU:

LES NON-MOTS

Que peuvent bien être les « non-mots »? Soit le contraire des mots, soit encore autre chose que des mots. Le premier sens a plus souvent été pris en considération, d'autant plus qu'il avait, chez Mallarmé, un précédent. Cependant, il n'y a aucune ressemblance entre Nichita Stănescu et Mallarmé, d'autant plus qu'on ne saurait bâtir sur les vers de celui-là une esthétique du silence. Il est vrai que le poète ne parle pas comme tout le monde, pourtant il ne se tait pas: il n'«utilise» pas les mots, sans pour autant les refuser. Au lieu de les consommer, il se laisse, lui-même, absorber par les mots; au lieu de les sacrifier à l'usage commun, il se sacrifie. Les mots ne représentent pas pour le poète des signes abstraits, transparents des objets: ils sont eux-mêmes des objets. Le poète ne transforme pas les objets en mots, il ne nomme pas le monde: au contraire, il transforme les mots en objets, il peuple le monde de mots. En renversant les vers d'Eichendorff, on pourrait dire: « Dans chaque mot sommeille une chose. Il suffit de trouver la chose pour que le mot se mette à chanter... » Autrement dit, au lieu d'écrire ses poésies avec des mots, le poète les écrit avec des objets, des « non-mots », parmi lesquels les mots proprement dits s'inscrivent d'eux-mêmes, par un paradoxe apparent. Pour devenir poésie, un mot doit devenir un non-mot; pour ne pas être pure rhétorique, la poésie doit avoir la vie, le souffle, la douceur, la tendresse des choses. Car la poésie est plus réelle que le réel. Nichita Stănescu sait suggérer ce processus continu, cette métamorphose par laquelle le réel s'infiltre dans la substance du mot, le remplissant de l'émotion secrète de la vie. Les mots-objets ont cessé d'être les instruments imparfaits d'une communication imparfaite, devenant un langage capable d'incorporer les choses, de s'exprimer par elles, comme par le truchement d'un mystérieux alphabet Morse: « Il tendit vers moi une feuille comme une main avec des doigts. / Je lui tendis une main comme une feuille avec des dents. / Il a tendu vers moi une branche comme un bras. / Je lui ai tendu le bras comme une branche. / Il a tendu vers moi son tronc / comme un pommier. / J'ai incliné vers lui mon épaule / comme un tronc noueux. / J'entendais battre plus vite sa sève / comme le sang. / J'entendais monter plus lentement mon sang, comme la sève. // Je suis passé par lui. / Il est passé par moi. / Je suis resté un arbre solitaire. Lui / un homme solitaire. » Voilà la poésie-même: ce grave et solennel cérémonial des mots et des choses entremêlés, conjuguant leur substance ineffable, comme l'homme et l'arbre, comme le sang et la sève, comme les os et les végétaux!

Nous avons cité là les plus beaux vers du cycle qui donne son titre au recueil. Parmi les autres cycles, le premier, les Luttes, *reprend certain motif d'un volume plus ancien,* 11 élégies, *revenant, chose étrange, à une phase antérieure de la lyrique de Nichita Stănescu, que caractérisait l'antinomie de l'esprit contemplatif et de la réalité contemplée. Si le cycle* Rire, pleurs *comprend des vers érotiques, de petits chants sentimentaux, les* Mangeurs de libellules *comprend des méditations innocentes, dont les titres font penser à Anton Pann, la plupart étant des jeux de mots gracieux et spirituels, ou, plus rarement, des états de mystérieuse exaltation: « Aimons-nous comme les fleurs / en nous-mêmes / Poussons sur la branche / vivante de la parole. / Je suis A / la pétale de l'appel, / tu est U / la fleur frileuse, / Aimons-nous comme les fleurs / en nous-mêmes / comme des lettres solitaires / à l'intérieur du mot... »*

Nous pouvons mieux comprendre maintenant l'évolution de la poésie de Nichita Stănescu, sous le rapport des « idées », de sa conception de la poésie. Les 11 élégies, *que nous avons déjà mentionnées, transcrivaient un conflit, une tension entre le poète et le monde, qui semblait insoluble, un abandon par le poète de sa subjectivité. Dans* Laus Ptolemaei, *un volume ultérieur, les termes se trouvaient en quelque sorte inversés: le poète imposait au monde son optique, essayant de dépasser, l'étroite intuition, et la raison abstraite, par le sentiment de la création primaire, perpétuelle. De là, les visions paradisiaques, chimériques, d'un monde qui n'était plus décrit comme la nature, comme un état de fait, mais en tant que « physis », en tant que matière ou réalité infinie et éternellement pure. Dans son volume* les Non-mots *il pousse encore plus loin la réflexion sur ce même sujet de la connaissance poétique (préoccupation fondamentale chez Nichita Stănescu; mais quel poète l'a jamais ignorée?). Le poète, qui ne se contente pas d'exprimer ce qui est, se débarrasse du langage conventionnel et découvre, face à un monde pur, virtuel, les non-mots, les mots-choses. Dans cette perspective, la lettre A est évidemment le fondement infaillible du monde, le commencement de tout. Il lui consacre d'ailleurs l'admirable poème* Plan *qui ouvre le livre: « Qui est-tu, A? / toi, la plus humaine et / la plus absurde des lettres, / oh, toi, son glorieux! // C'est contre toi que je lutte, / c'est en toi que je plonge mon être / comme naguère les Achéïens — le cheval troyen / en Troie... A, lettre / grosse de toutes les lettres. // Non, pas courir, mais flotter, traverser les fleuves comme des rayons / dépourvus de matière / les fleuves dont les rives sont de sourdes oreilles. // Musique, toi, dont les griffes / traînent mon corps par-dessus / les mots / pareil à l'agneau qui paît et / qu'enlèvent les vautours. // A, toi, fantôme menaçant, / qui es-tu et que veux-tu? »*

NICOLAE MANOLESCU

ION ALEXANDRU:

LES CONFINS DU DÉSERT

Nous pensons que c'est seulement en écrivant les Confins du Désert *que Ion Alexandru découvre (pour les lecteurs, bien sûr, mais peut-être aussi pour lui-même) la structure psychique que ses livres antérieurs nous ont permis à peine de conjecturer, avec l'inévitable approximation qui se rattache à toute conjecture. Poète intégral — nous voulons dire de ceux qui, si on leur retirait la foi, risqueraient de mourir, même en tant qu'êtres humains — il est dévoré par la soif de connaître ce qui est unique, le « transcendant », symbolisé par un* Désert *infini, l'absolu apparaissant comme une catégorie vide, dépourvue d'attributs précis (fussent-ils idéaux) et, comme telle, négative. La condition requise pour approcher cette hypostase peu encourageante de l'absolu est, en même temps que l'abolition du moi, de l'individu comme tel, l'ignorance systématique de n'importe quel type de connaissance particulière ou médiate. Cependant, comme dans cette éventualité même, le but demeure inaccessible et le prix à payer est le sacrifice de soi, il n'y a rien d'étonnant à ce que le Désert, l'absolu, devienne le siège de certaines forces occultes et génératrices de souffrances: « Hélas, le Désert ! — parchemin céleste qui s'étend entre la Source et la Mer / Sous lequel les fleuves coulent/ Pleins de mystères et de renoncements », et, plus loin, encore assez clairement: « Lourds comme le monde, sombres et froids / Des torrents cruels, clignotants, étrangers, / Avancent comme s'ils restaient sur place / Et coulent comme s'ils jaillisaient d'eux-mêmes. // Ils ne se brisent pas et ne sont pas morts, car / L'œil du Désert veille / Des lumières éternelles descendant, / Par en-dessous, du feu de midi. // Nous sommes édifiés sur la Grande Source / Qui monte sans cesse et descend / Le Désert s'étend entre nous et elle / Avec ses gigantesques pierres à moulin ». Tel serait le sens explicite du Désert, mais il est, dans la vision du poète, une notion polysémantique, inépuisable sous un seul aspect et largement ouvert à d'autres interprétations. Sous un angle différent, plus proche de la poésie que de son « idéologie », le Désert semble être également un attribut thaumaturgique (« Celui qui possède le Désert est mort / Celui qui ne le possède pas est stérile ») et une contrée transcendante à position éléate, souhaitée mais terriblement confuse, en sorte que le poète lui-même donne l'impression de se débrouiller difficilement parmi tant de concepts différents (« Il y a quelque chose qui n'a pas de nom dans le Désert / Quelque chose de plus fou qu'une folie / Des sortes d'anges, nombreux, stériles, qui s'embrassent / Et le Diable, en pleurant, joue pour eux du luth »). La question qui se pose est de savoir, cependant, dans quelle mesure la transposition poétique du motif « théologique » parvient à faire de la poésie. Les vers de Ion Alexandru ne semblent pas comporter une réponse affirmative à cette question; autrement dit, les quelques poèmes qui se trouvent dans la première partie du livre, écrits sur les traces de la mystique médiévale, ont un caractère trop voulu, ils souffrent de sécheresse lyrique et, surtout, semblent n'être que des suites de propositions froides auxquelles l'émotion se refuse. La faute en incombe, selon nous, à l'orgueil du poète; la philosophie du Moyen Âge (qui a coïncidé, comme on sait, jusque vers le XVIe siècle, avec la théologie), l'a fasciné, l'a induit à chercher dans ses textes un reflet convenant à son état d'esprit et à établir entre eux et lui un pont par-delà le temps. Il est très probable qu'un tel lien existe véritablement, et nous ne voulons pas lui en faire reproche, mais bien de sa trop grande hâte de faire passer dans son moi poétique, dans sa poésie, les pensées non assimilées de ces textes. Comme nous le disions plus haut, c'est une question d'orgueil, et quiconque voudrait pénétrer plus profondément dans des explications, pourrait aboutir, par exemple, à un parallélisme avec Hölderlin, celui de la vision de Heidegger.*

La seconde moitié des Confins du Désert *possède un caractère autrement poétique. On y discerne encore la tentation de superposer la poésie et la philosophie, mais, cette fois, le lyrisme n'est plus étouffé par l'étreinte des concepts: les assimilant discrètement, il s'en libère pour une meilleure connaissance de l'âme. D'autre part, le motif théologique cède, non pas définitivement mais de manière visible, devant des attitudes qui, s'il est vrai qu'elles rappellent l'existentialisme heideggérien, n'en sont que plus chargées de valeur humaine et plus dramatiques. C'est ainsi qu'un poème en quatre chants,* Via dolorosa, *écrit dans une telle perspective, est un bijou lyrique digne de l'anthologie la plus choisie. La résonance de ballade populaire propre à la communication poétique et le ton eminescien de l'expression, constituent une belle synthèse dans une hypostase aussi particulière qu'impressionnante: « Je voudrais mourir plus vite, au plus vite / Tant que je suis encore jeune et tant que j'ai encore dans les veines / Le sang fortement bouillonnant et tant / Que mon visage peut encore s'empourprer de honte / Tant que je puis pleurer, tant que je suis encore enfant / Et tant que j'ai encore une mère qui me porte / Vers le cimetière sur la route de la source / Dans un cercueil de planches glacées // Tant qu'il y a encore des hivers et qu'il existe sur terre / Une motte au moins pour me couvrir / Car tout pourrit sans cesse / Devient poussière et se dessèche // (...) J'ai si froid, j'ai une telle nostalgie et tant / J'ai cessé de me souvenir de tout le monde / Sauf de toi, ma sœur, ma sœur aimée / Là-bas, à jamais oubliée et brûlante ».*

Replié en lui-même, Ion Alexandru découvre maintenant, comme nous l'avons dit, sa structure psychique; se plaçant au centre du monde — quel poète authentique n'a-t-il pas senti et procédé de même? — il essaie de refaire ce monde par un mélange de rationnel (dans le sens de la scolastique) et d'extase (dans le sens de la théologie négative), réalisé dans l'esprit d'une ancienne forme de poésie allemande, incarnée par Hölderlin, et avec une orientation des idées conforme à la nature d'un penseur comme Heidegger. Nostalgique et malheureux, sentant de ce fait — comme Sisyphe — l'appel d'un espace dont il approche sans cesse sans jamais l'atteindre, le poète imagine comme

une ascension son passage vers la quiétude, mais constate avec une étrange absence de surprise que le chemin vers la mort est incroyablement douloureux; il est tourmenté par l'ignorance du destin individuel, mais préoccupé par la condition du Poète, auquel il trouve même un espace autonome proche de celui d'Alexandru Macedonsky, le fondateur de la poésie lyrique roumaine moderne, dans le sens d'une aventure solitaire et illusoire. La poésie se soumet aux pérégrinations de l'esprit et semble offrir à celui-ci non seulement l'expression, mais aussi et surtout l'illusion de l'éternité. Les Confins du Désert *sont, à cet égard, des poèmes gnoséologiques qui calligraphient, dans un air mystérieux et impénétrable, l'aventure solitaire et désolée du Poète.*

LAURENŢIU ULICI

SIMION POP:

CRISE DE TEMPS

Le dernier roman de Simion Pop déroute et surprend dès les premières pages; la lecture terminée, l'effet d'hésitation quant aux appréciations et aux significations persiste. Un nouvel examen est nécessaire, extérieur cette fois, quelque peu détaché de l'immédiat du texte, pour vous permettre de saisir plus exactement la totalité des parties qui, hétérogènes et violemment séparées, n'expriment ce qu'elles ont à dire que par leur rapprochement et par une certaine succession. Le premier effet de surprise est causé par le caractère d'autobiographie authentique, intérieure. Le narrateur s'exprime sans effort à la première personne. Pour un reporter qui se penche sur l'événement social en limitant son moi *subjectif afin de favoriser l'empreinte typique de l'extérieur, pour un romancier observateur de la caractérologie et des séries humaines — tel que nous connaissions Pop Simion jusqu'à ce jour — cette manière nouvelle est parfaitement inattendue. Le lecteur est forcé de s'en accommoder et il n'est pas le seul: il est clair que l'auteur lui-même l'expérimente — mais sans timidité — avec une sorte d'expansion, d'abandon des inhibitions, et même bien au-delà de ce que cette forme si peu conventionnelle considère comme interdit. Ce qui peut nous surprendre encore c'est que ce livre affecte la forme d'un roman. De tout ce qui est théoriquement exposé et expérimenté de nos jours dans l'actualité littéraire, Simion Pop n'a pas voulu choisir ou reconstituer une facture propre du roman, étayée à la rigueur sur un système personnel quant à l'art d'écrire. Ce qui est évident, pour l'auteur, c'est seulement l'absolue liberté des formes, le droit d'introduire et de disposer comme il l'entend, dans la matière de son ouvrage, les éléments qu'il estime nécessaires. Le sentiment de la création est celui d'une totale indépendance, d'une absence de toute contrainte: l'écrivain se meut dans n'importe quelle direction, dans les seules bornes qu'il s'est imposées lui-même. Le glissement intellectualisé vers l'essai, la voie plus aisée du reportage lyrique, les souvenirs de voyage, le rêve et le délire, la narration allégorique, l'évocation et enfin l'analyse froide — sont toutes réunies en une sorte de mosaïque dépourvue de contours fixes, mais qui attire l'œil par le jeu violent des couleurs, par la frénésie de l'amalgame.*

Nature positive, épris de clarté et de solidité, Simion Pop ne fait pas de tout cela un labyrinthe inextricable. Une motivation, et même strictement physiologique — le délire du patient sous la narcose des anesthésiques euphorisants — existe en effet. Bien plus, transposé sur le plan littéraire, ce délire est dirigé, contrôlé, car il veut être en premier lieu non pas exact, mais significatif. Le lecteur dispose donc, en permanence, de la clef qui lui permet de comprendre les formes divergentes qui se succèdent au rythme des contrastes imprévus. Et si le premier effet est celui des couleurs fortes, des oppositions brutales, il est dû à la frénésie mentionnée plus haut, qui détermine l'auteur à user librement de ses moyens, qu'il découvre et met en œuvre avec un don de soi-même parfaitement ingénu. Par-delà ce résultat qu'il s'est proposé, mais qu'il n'a ni prévu ni maîtrisé dans toute son étendue, existe un fond grave, ombré çà et là par l'exubérance de la manière adoptée.

Le roman porte en sous-titre: « Une course contre la mort ». Le personnage n'a pas le caractère de l'homme maladif, habitué à la décomposition lente des tissus, à la pourriture secrète qui l'épouvante tout en l'attirant et lui crée une mentalité spéciale d'humilité, d'introversion, d'égoïsme silencieux ou de patience en présence de la douleur. La mort, dans ce roman, vient par accident, brutale et nette en même temps, brisant le corps, mais laissant intacte la force spirituelle qui lui permet de jeter dans la lutte toutes ses réserves de résistance et de santé.

C'est un spectacle d'une vitalité qui, faisant appel à toutes les ressources pour maintenir intacts l'état de veille, la mémoire, le sens du devoir, le désir, triomphe avant que la mort ait pu imposer au corps une altération même minime, fût-elle synonyme du silence nécessaire pour saisir les ultimes secrets. Le personnage, qui n'est guère préparé à sa fin prochaine, subit son tourment, agité et héroïque, se retrouvant pareil à lui-même. Il apporte dans ce combat tout ce qui peut justifier son espérance en une longue et belle vie: la vigueur de ses aïeux, les amours rêvées et non réalisées, l'affection qui le rattache à sa famille et à ses amis, les projets inaccomplis, la volonté, abandonnée à mi-chemin, de faire ou d'avoir quelque chose. Son moi résiste non par ce qu'il est, mais par ce qu'il pourrait être et devrait être; c'est comme un devoir à l'égard des possibilités latentes qui sont en lui et qui demandent à être actualisées. Cette frénésie de la persévérance, de la continuité, des commencements qui, par leur simple présence, obligent et légitiment la vie, dominent le livre comme un programme de l'optimisme. Notée après la victoire et avec le sentiment de cette victoire,

la « crise » avorte par un scrupule d'exactitude et de sincérité; le livre n'est pas consacré au cauchemar, mais à la fuite hors de celui-ci, à la possibilité de l'oublier, en une apothéose des énergies reconquises. La joie et la force qui s'en dégagent rejettent dans l'ombre le point limite atteint par l'expérience, l'entraînant vers une tonalité d'hymne, d'apologie. C'est là ce que l'auteur a voulu dire. Mais ce qu'il a dit le mieux, c'est l'horreur que lui inspire la mort, envisagée avec dégoût, mais aussi avec une curiosité d'homme fort, fasciné par les spasmes écœurants de la matière qui se désagrège. La vie est attirée par les formes morbides qui s'opposent à elle: en constatant leur présence, en se les remémorant, elle en tire la force de résister, de ne pas céder à la décomposition.

Non moins complexe est le spectacle du moi *qui, exposé ici, ne se pose pas de problèmes quant à sa possibilité d'être différent. L'analyse suppose la reconsidération des opinions acquises, pour aboutir à des conclusions exactes, elle vise à la connaissance, non à l'affirmation, passant par des négations, des confessions, des doutes sur l'être, jusqu'à la conquête des certitudes. Elle affiche des défauts, elle les détaille, usant d'une casuistique compliquée. Celui qui s'exprime à la première personne dans* Crise de temps *ne se cache pas, ne s'esquive pas; il s'expose avec innocence, plein d'euphorie. Sentimental, avide, orgueilleux, brutal, délicat, vaniteux, velléitaire, cruel, fort, il a l'ingénuité de l'inconscience, ou, plus précisément, l'indifférence envers les nuances des valeurs. Ce qui est sa suprême explication et sa justification.*

Mais un obstacle ardu se dresse sur la voie qui mène au cœur même du livre: la préciosité du style. Simion Pop semble croire que pour mettre son empreinte sur cette œuvre de son esprit il doit l'exclure des normes du langage habituel, en l'ornant, en cherchant des mots rares et prétentieux; sous l'écorce des termes choisis, le lecteur doit cependant chercher à voir l'intuition exacte et réelle, comme à travers un prisme déformant.

MAGDALENA POPESCU

MIRCEA HORIA SIMIONESCU:

L'INGÉNIEUX BIEN TEMPÉRÉ — DICTIONNAIRE ONOMASTIQUE

Peu d'écrivains se proposent de développer une trouvaille sur des centaines de pages au lieu de la réduire aux dimensions d'un exercice. L'Ingénieux bien tempéré *(Ingeniosul bine temperat, Editions Littéraires) de Horia Mircea Simionescu est en ce sens, au premier abord, l'œuvre d'un esprit persévérant et patient, qui sait que dès lors qu'il a «attrapé » une idée précieuse, il doit l'épuiser, de telle manière qu'elle ne puisse pas être reprise d'une façon identique ou similaire, par un autre auteur. L'idée est, apparemment, d'une grande simplicité: établir un « dictionnaire » des noms, avec, pour chacun, une caractérisation du nom en soi, une sorte d'horoscope, comprenant les qualités et le caractère, l'évolution existentielle et les chances du porteur de ce nom. Il convient de souligner que cette idée justifie l'utilisation d'une large gamme de moyens artistiques. L'unité de l'ensemble étant assurée par une apparence de traité savant, la méthode de travail change sans cesse d'un fragment à l'autre. On y retrouve presque toutes les modalités connues et fixées par l'histoire de la littérature: de la scène naturaliste à l'ironie, de l'absurde à la manière d'Urmuz, au dadaïsme et au gag genre Charlie Chaplin. Mircea Horia Simionescu est un rationaliste, un esprit exact, qui s'amuse à manier des jouets mécaniques. Le titre du livre, même, a un air de parodie, de moquerie portant sur l'ensemble, tout comme le fait que le « dictionnaire » s'arrête à la lettre «I». Les noms (réels ou inventés) sont caractérisés avec un air de rigueur scientifique qui engendre par lui-même une atmosphère générale d'humour, de fantaisie et, en même temps, d'application ludique. Énumérons quelques-uns des procédés utilisés, afin de tirer au clair le mécanisme du jeu rationnel. Le nom de* Caldéroü, *par exemple, est défini par trois citations inventées, attribuées à des exégètes inexistants du grand Calderon de la Barca. Cet exemple comporte l'utilisation de deux procédés: la représentation de tous les « Caldéron » par un porteur célèbre de ce nom et l'attribution à un personnage réel de qualités d'invention. Bergson aurait vu là une illustration de l'humour résultant d'une accumulation de procédés. Dans d'autres cas, l'humour résulte de la discordance flagrante, totale et absurde entre le nom cité et la citation, donnée en guise d'exemple:* Cassandre — « *Pietroşiţa, jolie bourgade se reflétant dans l'eau couleur de plomb de la Ialomiţa, sous les bastions des Monts de Bucegi, etc.* »... *Le collage de citations de styles différents (du style journalistique à celui des lettres sentimentales, du style scientifique au style administratif) est souvent utilisé aussi. Rappelons que dans la littérature roumaine ce procédé a été pour la première fois et de façon exemplaire utilisé par Urmuz. Ailleurs, comme pour* « Camelia * — *insecte blanc en papier bristol. Entaché de fausseté* », *la technique consiste en la description sommaire d'un objet, souvent même d'un objet inventé, description suivie d'une courte proposition qui définit en des termes quelque peu périphériques une personne ainsi nommée. Nombreux sont les noms caractérisés, non pas par une définition, mais par quelque historiette, par un dialogue suivi d'un petit roman épistolaire, ou même de toute une nouvelle. Certaines de ces pièces ont un sous-texte satirique évident, dirigé contre la platitude conformiste, contre le philistinisme, la bêtise active, etc.*

La blague et le jeu sont souvent constitués de jongleries de noms, d'analogies phoniques, ou de l'interférence de sphères sémantiques. « Calmant *(nom non attesté) voir Sedonal, Carbaxin, Bromoval,*

* *en roumain Camelia est un nom de personne*

Pasifloral, Luminal, Luminaletta, Nervatil, Valenal et Cerebrossan; Etudier la « Logique » d'Hegel et en faire des résumés. Utiliser éventuellement pour l'etude le compendium d'Henri Meprobamat* (dans Felix Alcan).* » Ou, de la même façon, « Erostrat: *De la même catégorie que Thermostat, Aérostat, etc. Image technicisée de l'homme: sourire nickelé, haleine d'hydrogène, mouvements de bielles et pistons; énervement de 80 degrés (Celsius), hésitation pareille à une inscription de Carrousel, sentiments allant jusqu'à quatre atmosphères, un regret pareil à une retorte dont la solution rougeâtre se serait évaporée, seule persistant une rouille cendrée.* »

L'Ingénieux bien tempéré *sous-titré « Dictionnaire onomastique » est un livre unique, qui ne supporte pas de congénères. C'est un produit raffiné, où se conjuguent art et jeu. L'humour, le calembour, l'absurde et le sous-texte satirique s'y confondent sous l'égide d'un esprit extrêmement lucide, visiblement détaché de l'acte même de la création.*

MARIA-LUIZA CRISTESCU

SORIN ALEXANDRESCU :

WILLIAM FAULKNER

Aussi bien par son sujet que par la méthode d'inspiration structuraliste utilisée par l'auteur, le livre de Sorin Alexandrescu consacré à William *Faulkner (Editions de Littérature Universelle) peut être considéré comme un ouvrage d'avant-garde dans le contexte de la critique roumaine. L'ambition du critique cependant ne se satisfait pas à enregistrer les mérites du débutant. Il situe son étude dans l'ensemble de la bibliographie consacrée à Faulkner, bibliographie par rapport à laquelle il se délimite, s'érigeant sans cesse, dans son commentaire, en critique de la critique. En ce qui concerne le choix de la méthode il s'avère tout aussi décidé. Il refuse les sentiers battus de l'étude génétique, exclusivement fondée sur la chronologie et l'anecdote, étude qui, selon lui, ne met pas en évidence la réalité intérieure de l'œuvre, tout comme il se refuse aux généralisations hâtives ou forcées, qui peuvent découler de l'examen de la totalité d'une œuvre à partir d'un seul point de référence. Sorin Alexandrescu analyse les romans faulknériens à différents niveaux de représentation, sans perdre un seul instant la perspective de l'ensemble et de son unité.*

Après un chapitre qui se rapporte tout spécialement aux interprétations antérieures de l'œuvre du grand écrivain et un autre qui situe « l'homme » (c'est-à-dire l'écrivain) au sein de son époque, Sorin Alexandrescu s'attaque au plan de « l'objet représenté » (dans la terminologie d'Ingarden), ou, dans sa propre terminologie, au « plan réel de la fiction », que constitue « l'épopée Ioknapatawpha ». Le critique s'intéresse surtout aux interférences de l'épopée et de l'histoire, de la fiction et de la réalité. Le chapitre suivant contient une typologie des civilisations de l'imaginaire district d'Ioknapatawpha, leur évolution cyclique et leur code des valeurs. Huit types de personnages sont identifiés: l'indien, l'aristocrate, le blanc pauvre, l'homme d'affaires, le noir, le yankee, l'intellectuel et le métis. La composition de chaque type est donnée par la fonction des personnages dans le système de relations de l'épopée. Sa description fonctionnelle se trouve dans les panneaux graphiques annexés au livre, et fixe, par des valeurs quasi-numériques, les limites d'un type, ses caractéristiques. Avec le VIe chapitre nous passons de « l'objet représenté » aux « significations ». Par-dessus la structure typologique de l'œuvre, le critique bâtit sa « structure tragique ». Le monde codifié de l'épopée est réorganisé par analogie avec les étapes d'un conflit mythique, illustrant la condition humaine même (le niveau archaïque — sacré et profane, le niveau de la tragédie grecque — la tragédie du destin; le niveau biblique et chrétien). Enfin, dans le IIIe chapitre, la matière épique est encore une fois réorganisée, cette fois du point de vue de la technique du récit. Le critique étudie là les différentes manières d'aborder, de relater et d'organiser l'événement épique, son analyse extrêmement attentive se poursuivant aussi dans les « annexes », ou dans d'autres tableaux graphiques mettant en évidence la technique des « approximations » ou du « conte à tiroirs ». Sorin Alexandrescu a recours aux éléments d'un structuralisme modéré et souple, qui ne se rattache à aucune école précise. Sa modération est surtout mise en relief lorsque, par respect des nuances, il se refuse à préciser les convergences ultimes de l'œuvre, ce qui, en elle, prêterait le mieux aux interprétations formelles et à la spéculation. D'autre part, en établissant le code des valeurs de chaque type faulknerien, Sorin Alexandrescu reconnaît avoir pris en considération les déclarations publiques de l'écrivain. Or, le point de vue strictement structuraliste ignore, par définition, de pareils arguments, qui n'entrent pas en ligne de compte. Sans aucun doute, c'est pour satisfaire à son besoin de rigueur et d'objectivité que Sorin Alexandrescu a adopté une méthode structuraliste. Il en résulte un discours rigoureux et des interprétations particulièrement cohérentes. Cependant, le mécanisme de l'interprétation une fois mis en place, celui-ci acquiert une certaine indépendance et agit en tant que force d'invention. Les symétries établies par ce genre d'exégèse sont en égale mesure découvertes dans l'objet et « attribuées » à celui-ci. Malgré le désir du critique de ne céder que devant l'objectivité des faits littéraires — ceux-ci revêtant même, parfois, des formes quantitatives numériques, — son interprétation est fondée sur une pré-lucidité, une dialectique des idées, une attirance intérieure de celles-ci, qui engendre une cetraine organisation, un certain système du discours critique. Sorin Alexan-

* Noms de médicaments

drescu construit sa méthode au fur et à mesure de son application, nous rendant ainsi témoins de son approche graduelle de la substance esthétique de l'œuvre. Cependant, au moment même où la méthode est constituée, et où le critique semble s'être entièrement confié à elle, un détachement par rapport à la méthode intervient, au contact des suggestions profondes du texte, de ses « correspondances » musicales secrètes. Le critique se trouve projeté en dehors de sa méthode et celle-ci lui échappe. Serait-ce là le sort des méthodes de critique, que de servir leur propre dépassement? De toute façon, un chapitre tel que celui du « Poète tragique », qui met en rapport l'architecture générale de l'œuvre faulknérienne et les valeurs tragiques et poétiques en même temps de la pensée de l'écrivain, chapitre qui constitue le noyau du présent livre, semble confirmer cette hypothèse. Les pages d'une intensité extrême de Sorin Alexandrescu nous amènent donc à certaines conclusions concernant les chances générales de la méthode structurale en critique littéraire. Car ce n'est pas l'ingéniosité de la méthode que célèbre une véritable monographie, mais l'apothéose d'une personnalité.

MIRCEA MARTIN

ION VITNER:

ALBERT CAMUS OU LA TRAGÉDIE DE L'EXIL

Pour Ion Vitner, Albert Camus est plus qu'un écrivain connu dans le monde entier. Il est un représentant de la même génération, dont le destin spirituel accompli sur d'autres méridiens, s'est inscrit d'une manière inattendue dans les coordonnées fondamentales de la sensibilité humaine. Et, devant le phénomène, le critique ne peut pas vaincre son trouble et aussi une irritation compréhensible contre cet homme comblé par le destin. « Que se cache-t-il derrière l'existence de celui qui fut Albert Camus? Il subsiste une série de faits dominés par une évolution des plus bizarres: du rejeton d'une pauvre famille algérienne de souche prolétarienne, à la situation de lauréat du prix Nobel et d'écrivain jouissant d'une large audience dans tous les coins du monde! »

Voulant tirer des « significations utiles » de la biographie de celui qui est né « par hasard » à Mandovi, le 6 novembre 1913, Ion Vitner offre au lecteur un ensorcelant portrait spirituel de l'écrivain duquel jaillira « la lave du génie ». Les moyens par lesquels il le réalise sont variés, de même que les angles de vue sous lesquels il envisage la personnalité de l'écrivain. Ion Vitner étudie, par exemple, les photographies d'époque, essayant de retenir des traits de caractère ou de suggérer la trajectoire d'une destinée. « L'iconographie de Catherine (écrit-il à propos de la mère de Camus) nous présente un visage sillonné et marqué par les rides comme si chaque jour de sa dure existence y était inscrit par un pli. Mais rien, dans les yeux de cette femme, n'exprime la désolation ou la fatigue. Son regard est aussi pénétrant que celui d'Albert, irradiant calme et équilibre, un visage tranquille dominant la vie. »

Constamment le critique fait appel à l'œuvre pour ranimer le souvenir du père ou pour éclairer l'enfance de l'écrivain. Et en premier lieu sont recherchées assidûment dans l'œuvre les résonances du milieu familial et géographique. Ion Vitner découvre ici, à l'etat embryonnaire, les lignes dominantes de la personnalité camusienne: absence d'envie, du sens de la propriété, fascination exercée par le paysage algérien. L'effort de l'historien littéraire va vers la mise en relief des débuts méditatifs de Camus placés sous le signe de la vitalité et de l'horizon solaire et, délicatement, il aborde aussi les problèmes de l'érotisme.

Ion Vitner poursuit chronologiquement les étapes constitutives de la pensée d'Albert Camus, appuyant sur la diversité des influences: la philosophie antique, Kirkegaard, Dostoïevski, etc. Employant la matière des Carnets de Camus, ses articles de journal, les témoignages de ceux qui l'ont connu à cette époque, Ion Vitner met en évidence la passion pour la dramaturgie, la position théorique et pratique des périodes agitées qui précédèrent et suivirent la seconde guerre mondiale. La lutte de Camus contre la maladie, le combat désespéré contre le temps, la mort imprévue entourent le héros d'une auréole tragique.

Des quatre chapitres dédiés à la philosophie de l'écrivain, à la création littéraire et dramatique et à sa pensée esthétique, les plus intéressants sont ceux intitulés « La prose de l'aliénation » et « La dramaturgie de l'impossible ».

Dans quel sens va la démarche de Ion Vitner? Il procède à la façon des archéologues, pourrait-on dire, suivant toutes les créations majeures depuis le moment où germe la pensée de leur élaboration jusqu'à la réaction de la critique. Tout y est étudié, sous une double perspective historique et esthétique. Ion Vitner ne repousse rien sans exposer ses motifs et n'accepte rien sans expliciter sa critique.

Suivons, par exemple, le mécanisme de la démonstration consacrée à l'Etranger. *Enumérant succinctement les créations considérées comme significatives des deux premiers volumes d'Albert Camus* l'Envers et l'Endroit *et* Noces, *Ion Vitner aboutit à la conclusion que « les thèmes fondamentaux de* l'Etranger *étaient déjà élaborés au moment où, dans le laboratoire de Camus, apparut le personnage de Meursault ». Les sources qui dominaient alors la conscience du prosateur sont mises en lumière: « le mythe dionysiaque dans sa réverbération nietzchéenne et la figure de l'innocent, telle qu'elle apparaît dans* l'Idiot *de Dostoïevski », ainsi que la présence obsédante du* Procès *kafkaïen. Dans cette ambiance stimulante, Albert Camus écrivit* la Mort heureuse *qu'il ne publia jamais. L'abandon est le signe de l'insatisfaction. Le sujet y est résumé et la critique, de Sartre jusqu'à Germaine Brée, y est signalée*

chronologiquement. Et c'est après seulement que le roman fait l'objet d'une ample analyse. Nombreuses sont les observations concernant la substance de la structure du héros camusien, de sa signification sur le plan philosophique et romanesque. Partant d'une idée de Heidegger, Ion Vitner observe que Meursault « est un dérélictus, un intrus », vivant avec acuité le sentiment de la culpabilité permanente, provoqué par « la multiplicité des rites que l'existence quotidienne doit supporter et respecter rigoureusement ». Arrivé à ce point, Ion Vitner reprend le roman pour l'étudier sous cet angle nouveau. De même, l'hypothèse selon laquelle une partie du bonheur du héros se trouve dans le tumulte de la vie collective, « où il se sent à l'aise, le sentiment de la culpabilité, provoqué par le mécanisme implacable de la vie sociale, cessant au contact du fourmillement de la rue », invite à la réflexion. Essentielle pour la compréhension de la substance de Meursault nous semble l'idée centrale d'une bonne partie de l'analyse: Meursault est un innocent dans son univers intérieur, vivant l'horreur du conventionnel et des mensonges de l'apparence; les choses deviennent plus compliquées au moment où il sort de son univers humain: « La séparation stricte des deux parties du roman a la signification précise du passage de Meursault, de l'humanité à la prison de l'inhumanité, de l'hypocrisie, de la culpabilité absolue, de l'être désireux de défendre sa pureté, son innocence et son honnêteté. A partir de ce moment, commence le procès de l'aliénation. » La démonstration évolue vers l'hypothèse selon laquelle Meursault « ne représente pas l'effet littéraire d'une thèse, d'une idée préconçue, comme on l'a affirmé souvent, mais le résultat de l'observation attentive d'une certaine typologie nationale et sociale ». Ion Vitner parcourt les autres romans, nouvelles et pièces de théâtre en employant la même technique. A retenir que le destin des personnages constitue le pilier des analyses; par l'intermédiaire des héros, Ion Vitner pénètre dans l'univers camusien, chaque analyse se transformant finalement en une micromonographie.

ION BĂLU

ECHOS

En février 1970 a eu lieu à Bucarest l'Assemblée Générale de constitution de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie. Au sein de ce haut forum scientifique, qui organise, guide et coordonne le travail de recherche dans le domaine des sciences sociales et politiques, ont été élus 125 membres titulaires et 93 membres correspondants. Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du P.C.R., président du Conseil d'Etat, a été élu à l'unanimité président d'honneur de l'Académie. Miron Constantinescu a été élu président actif de l'Académie. Le Présidium comprend en outre Ladislau Banyaï, Ion Ceterchi, Constantin Daïcoviciu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Roman Moldovan, Constantin Vlad et Ştefan Voïcu — vice-présidents; Constantin Ionescu — secrétaire général; Tudor Bugnariu, Alexandru Dima, Emilian Dobrescu, Ernest Gall, Carol Göllner, Constantin Ionescu-Gulian, Athanase Joja, Mircea Maliţa, Mircea Petrescu-Dîmboviţa, Ion Popescu-Puţuri — membres; font également partie du Présidium les présidents des huit sections de l'Académie, Alexandru Birlădeanu — section des sciences économiques; Dumitru Ghişe — section de philosophie et logique; Ştefan Ştefănescu — section d'histoire et d'archéologie; Ianoş Demeter — section des sciences juridiques; Valter Roman — section des sciences politiques; Alexandru Roşca — section de psychologie et pédagogie; Henri Stahl — section de sociologie; Ion Frunzetti — section de théorie et d'histoire de l'art et de la littérature.

ECHOS

La Tribu de Zaharia Stancu (version française de Leon Negruzzi) est parue aux éditions Albin Michel de Paris.

En Belgique a été constituée l'Association mondiale des amis de Mihaï Eminescu». Fondateur, Michel Steriade, poète d'origine roumaine.

Parmi les lauréats du Prix « Gottfried von Herder» pour 1970, décerné par l'Université de Vienne se trouve l'écrivain Zoltan Franyá (Roumanie), traducteur, entre autres, du volume « Rumänische Lyrik» (Lyrique roumaine), recueil des œuvres de 114 poètes roumains, classiques et contemporains, paru à la Bergland Verlag de Vienne.

Aux « Edizioni di letteratura internazionale» de Naples a été publiée la monographie *Alexandru Macedonski — prospettive critiche di ieri e oggi* par Nicoletta Corteanu Loffredo — lecteur de littérature roumaine à l'Instituto Universitario Orientale de Naples.

De la délégation de l'Union des Ecrivains de la R. S. de Roumanie qui a participé à Moscou aux manifestations du Centenaire de la naissance de V. I. Lénine on fait partie le prosateur Alexandru Ivasiuc et le critique Mihaïl Petroveanu.

Une table ronde qui s'occupait de la « Responsabilité de la critique envers les littératures étrangères » a été organisée à Barcelone sous les auspices de l'Association internationale des critiques littéraires. La Roumanie était représentée par les critiques Vladimir Streinu et Ovid S. Crohmălniceanu.

ECHOS

Dans le cadre des « Journées de la culture roumaine» organisées à Ratisbonne (République Fédérale d'Allemagne), les écrivains roumains Sînziana Pop, Marin Sorescu, Nichita Stănescu et Ingmar Brantsch ont lu des pages de leurs œuvres.

Sur l'invitation de l'Union des Ecrivains, ont visité la Roumanie la poétesse Amh Tho, vice-présidente de l'Union des Ecrivains du Viet Nam, et le critique littéraire Nhu-Phong, membres de la délégation de l'Union des Ecrivains du Viet Nam. De Grande-Bretagne: les écrivains H. Francis King, Kieram Tunney et Roy Mc Gregor Hastie. De Suède, le critique Göran Börge. De la République Fédérale d'Allemagne, le critique littéraire Willhelm Reiter. Des Etats-Unis d'Amérique les professeurs de littérature Henry Gross et Thomas R. Arp. De l'Inde, les écrivains Subhas Munkhopadhjay et T. Yanekiraman. De Hongrie, les poètes Benjamin László, Csanadi Imre, Konya Lajos, le prosateur Cseres Tibor, le critique Bodnar György.

Aux « Journées de la poésie européenne» organisées en mai 1970 en Hongrie (Budapest-Balaton) les écrivains roumains ont été représentés par une délégation qui comprenait Ana Blandiana, Nina Cassian, Ştefan Aug. Doïnaş, Eugen Jebeleanu, Josef Meliusz, Ferenc Szemler, Ianos Szekely et Virgil Teodorescu.

A la rencontre internationale des écrivains qui a eu lieu à Piran (Slovénie — R.S.R. de Yougoslavie) ont pris part les critiques roumains Aurel Martin et Cornel Regman.

BICENTENAIRE DE BEETHOVEN

Beethoven, aujourd'hui

Le rayonnement des valeurs spirituelles varie. Certaines d'entre elles n'agissent qu'à l'intérieur de la cité qui les a fait naître; d'autres éclairent pour un instant le monde entier. Mais il en existe qui se placent au ciel, pareilles aux étoiles, et y scintillent sans interruption, éclairant les nations et défiant les siècles — soleils tantôt proches, tantôt lointains, fixés là-haut pour l'éternité. Beethoven est un de ces astres par rapport auquel les navigateurs de la culture ne cessent de s'orienter, qui représente donc une valeur toujours actuelle.

Il ne fut pas seulement un novateur; il a profondément modifié le climat musical même; son influence a été à la fois personnelle et fortement anonyme. On a presque oublié les grandes contributions à l'histoire de la culture, parce qu'elles se sont répandues partout; elles se transforment en sève, dont les hommes sont imbibés sans plus savoir d'où elle leur vient. Le retour de la valeur à l'anonymat, sa dissolution dans l'ambiance culturelle est la fin d'un cycle. Nous ne pouvons plus nous imaginer l'histoire de la musique sans Beethoven; c'est pourquoi son œuvre, bien que parfaitement historique, semble n'avoir jamais surgi, avoir existé depuis toujours.

Beethoven a dominé tout le XIXe siècle. Schubert voulait humblement l'imiter, mais il n'a réussi qu'à devenir un grand compositeur; Schumann exigeait qu'on ne le compare pas à Beethoven, il préférait être le plus modeste des artistes, mais «Schumann»; on appela la I-re Symphonie de Brahms « la dixième » de Beethoven; on aima celles de Haydn en tant que «pré-beetohvéniennes». Beethoven le généreux tyrannisa involontairement à la fois ses devanciers et ses successeurs; « symphonie » signifie « Beethoven » (Ivan Sollertinski protesta là-contre, dans un essai remarquable); à l'extrême, l'histoire même de la musique fut divisée en « avant » et « après » Beethoven.

Les sources de cette « beethovénisation » de l'histoire de la musique ne sont pas à chercher simplement dans son pouvoir créateur et sa force de conviction. Dans son œuvre, Beethoven concentre comme en un foyer lumineux toutes les acquisitions de la musique après Bach et en projette le rayonnement au loin jusqu'au XXe siècle. Certains aspects de son œuvre ont germé bien plus tard; on y trouve encore des pages qui gardent leur mystère musical et attendent d'être continuées.

A la fois classique et romantique, Beethoven équilibre à une haute tension des tendances contradictoires. Nous trouvons en lui un classique aimant à se confesser et un romantique objectif, maîtrisant sévèrement la matière qu'il travaille; il affirme fortement l'idée de personnalité et méprise toute sentimentalité; son imagination extraordinaire s'unit à une volonté inflexible; un penchant vers l'intimité coexiste avec un constructivisme intellectuel d'une solidité immuable. Dans ses pages les plus élevées, la connaissance se confond avec la valeur morale suprême.

Il n'est pas facile d'établir la liste de ses innovations, tant elles sont nombreuses et déjà assimilées par l'histoire de la musique; il serait oiseux de dénombrer les compositeurs qu'il a influencés, car aucun ne resterait en dehors de cette énumération. Après lui on a écrit, on a pensé autrement la musique.

Mais l'influence de Beethoven n'est pas seulement stylistique. Il a inauguré une mentalité de révolution intérieure permanente dans la création musicale. Contemporain de Hegel, il n'eut peut-être pas besoin d'écouter les cours de ce dernier pour s'imprégner d'esprit dialectique; au contraire, c'est au philosophe que l'analyse de la musique beethovénienne et les impressions recueillies à l'audition auraient fourni des suggestions précieuses.

Les principaux cycles de son œuvre (les sonates de piano, les quatuors à cordes ou les symphonies) figurent la dialectique palpitante d'une pensée créatrice volcanique, jubilante et en même temps toujours insatisfaite d'elle-même. Cette conscience de soi de l'artiste, ou plutôt de l'art musical, cette insatisfaction jubilante, cette soif d'une auto-révolution peuvent être regardées comme le début de l'art moderne.

A l'écoute du timbre particulier de sa musique, nous comprenons qu'au cours de quelques dizaines d'années après sa mort un Chopin, un Berlioz, un Liszt, un Wagner aient profité non tant de ses œuvres proprement dites que surtout de son esprit novateur; la mentalité de Beethoven faisait monter d'un seul coup et sans ménagements le manomètre des inventions à la pression la plus haute, et cela explique que ses contemporains, critiquant ses abus, l'aient souvent accusé d'« anti-musique ».

L'idée de progrès, de marche en avant, la fébrilité, l'abolition de toute « crainte » devant la tradition, la promptitude à assumer les risques partent en droite ligne de Beethoven et avancent à une vitesse sans cesse accrue. Cette nouvelle perspective, pleine d'audace musicale, est d'autant plus étonnante que Beethoven représente, parmi les moments classiques de l'histoire de la musique, l'un des plus glorieux et des mieux affirmés.

Dans l'évolution de la tonalité, Beethoven figure le moment de zénith : épanouissement parfait, riches possibilités d'expression; aucun symptôme de décadence (sauf peut-être cette tendance inhabituelle d'accélération de l'évolution); l'empire tonal s'agrandit, devient riche et ferme; il n'est pas encore forcé de préciser ses frontières ou de défendre son intégrité.

Le fruit le plus important de l'époque est la forme sonate, si merveilleusement associée à la dialectique tonale. Beethoven exaltera ses dimensions, la rendra magnifique. Développements grandioses, expositions empreintes de l'esprit symphonique des développements, amples *codas*, audacieuses incursions tonales contourant une tonalité parfaitement unitaire, tels sont les miracles de l'esprit créateur beethovénien.

Il instaura dans la musique symphonique l'idée de dramaturgie musicale, qui fut si fertile, mais qui produisit plus tard tant de ravages. La *Ve Symphonie*, la *VIIe*, la *IXe*, les ouvertures, bon nombre de ses œuvres de musique de chambre sont de magnifiques drames musicaux, non pas, évidemment, dans le sens non musical ou vulgaire du terme; elles le sont par leur caractère téléologique, par la finalité qui les anime. Les mouvements du cycle (sonate ou symphonie) sont souvent liés entre eux, une tension s'y crée vers un point placé quelque part dans le temps, le plus souvent vers la fin du morceau, doublés d'une tendance parfois inéluctable à faire naître des antithèses, des collisions qui conduiront au dénouement, à l'épilogue.

Sur toute cette musique règne un certain sentiment du temps dramatique. Il n'est pas nécessaire de donner raison à Pierre Barbaud ou à d'autres, qui voient là une immixtion du théâtre dans la musique, un mouvement risquant de pousser la musique vers la périphérie de sa condition artistique, une aliénation; mais il est évident qu'il s'agit d'un *certain* temps musical et non du temps musical habituel, comme on l'a cru au XIXe siècle et même plus tard dans une interprétation unilatérale de sa musique. Il y a là le concept d'un temps fini qui a un point de départ et un aboutissement; l'idée de *but*, celle d'effort dominent l'idée d'*écoulement*.

Peut-on trouver dans son œuvre un autre sentiment du temps? On le décèlera sans peine dans sa période de « sagesse », celle qu'on appelle la troisième manière; et ce sentiment du temps exerce sur l'esprit musical contemporain une attirance particulière.

Il existe un Beethoven de la forme sonate comme il en existe un de l'esprit de variation. On affirme avec raison qu'il a joué pour la forme sonate le rôle de Bach pour la fugue; mais on omet parfois, on sous-estime souvent l'importance du principe et de la forme variationnelle chez Beethoven; or, c'est justement dans certains thèmes à variations de la dernière période qu'on peut discerner le frisson de cet autre sentiment du temps. La grandeur de certaines de ces pages n'est peut-être pas entièrement mise à jour, ni continuée. Des compositeurs du XXe siècle, Schönberg et Webern par exemple, ont fait de la technique variationnelle l'élément principal de leur œuvre.

Comme nous l'indiquions tout à l'heure, la forme sonate prend chez Beethoven un caractère finaliste et dramatique; celle du thème à variations accentue l'*écoulement* du temps plutôt que le sentiment de sa *finalité*; c'est pourquoi elle nous transmet le sentiment d'un temps plus égal, moins tourbillonnant, plus contemplatif. Certes il ne faudrait pas simplifier cette idée; notre intention n'est pas d'opposer deux Beethoven, ni de faire en sorte que les deux moitiés de son œuvre s'entre-dévorent. D'emblée, nous avons posé le fait que Beethoven est une source dont la richesse en suggestions musicales n'est pas encore épuisée. D'ailleurs ces deux principes s'interpénètrent parfois; des procédés variationnels surgissent dans le cours même des développements beethovéniens; d'autre part les 32 Variations en do mineur pour piano ou celles du finale de la *IIIe Symphonie* ont un caractère dramatique évident.

Quand nous parlons du finalisme de la forme sonate chez Beethoven ou de son caractère dramatique, nous pensons surtout à ce qu'on a appelé sa deuxième manière; il y a là un héritage que le grand artiste a transmis à la postérité et que celle-ci a amplement fructifié, peut-être même avec excès. Mais Beethoven

a lui-même dépassé sa propre « indication »; il a refusé de se « beethovéniser » jusqu'au bout, laissant ce soin à ses successeurs.

On sait que dans la dernière période de son œuvre, la forme sonate perd de son importance; c'est l'époque des grandes *Variations* et des éblouissantes pages d'*adagio*.

Le second et le quatrième mouvement de la *IXe Symphonie* sont des thèmes à variations. Très intéressante est la structure du cycle op. 131, le *Quatuor en do dièze mineur*; l'« introduction » à la forme sonate, dans la première partie, devient elle-même une véritable première partie. C'est une fugue lente, très étendue, qui aura des répercussions dans l'*allegro* final (écrit en forme sonate); par contre, cette fugue « introduit » une sonate concise, elliptique même, en ré majeur (tonalité instable dans ce cycle). En réalité, on pourrait affirmer que la fugue lente du début continue et ne se résout qu'à la fin du quatuor; dans ce cycle, le grand thème à variations de la quatrième partie occupe la place centrale.

La dernière *Sonate pour piano op. 111* comprend deux parties : la première est une forme brève, active, d'un caractère qu'on a parfois jugé « faustien »; l'idée secondaire de cet *allegro*-sonate n'a que deux mesures. La célèbre *Ariette à variations*, plongée dans la méditation et dans un temps sans fin, est bien plus étendue.

Au cours de cette troisième période, la forme sonate perd souvent son caractère rectiligne et actif; elle se modèle capricieusement, prend des aspects imprévus et, on l'a déjà remarqué, un air plus intime; on y trouve parfois, comme incrustés, les thèmes brefs de l'introduction; leurs brusques changements de temps donnent à d'autres passages presque un ton de récitatif (première partie des *Quatuors op. 127* et *op. 130*). Il y a là aussi une manifestation de l'« abdication » bien connue de Beethoven à la fin de sa vie, de son renoncement au monde en faveur de la méditation, de la réflexion métaphysique. Le caractère objectif de l'art beethovénien est pourtant préservé, car le compositeur obéit fidèlement aux caprices de la musique; malgré ce ton de journal intime, malgré la virtuosité suprême de la composition, on sent constamment le combat avec le matériel, la soumission à une existence musicale objective, la tension musicale pure, planant au-dessus de tous les drames comme de tout état contemplatif.

Dans les *Variations* composées au cours de cette dernière période, le temps musical se dissout, sans finalité, dans l'euphorie de l'oubli de soi.

Les variations des quatuors et de la *IXe Symphonie* obéissaient encore à une dramaturgie cyclique. Dans la *Sonate op. 111* cependant, les deux univers s'opposent et finalement les variations triomphent; cette sonate semble être destinée à exprimer la dualité de la nature beethovénienne. Tout son déroulement suggère une demi-droite; le récitatif lisztien qu'est l'introduction de la première partie constitue un point de départ abrupt, tandis que les variations de l'Ariette abolissent progressivement un temps qui se perd en montant vers l'infini. La distance n'est pas bien grande de ce ralentissement du temps dans l'op. 111 à la dernière partie du *Chant de la Terre* de Gustav Mahler.

Mais le meilleur exemple nous est offert par le chef-d'œuvre des *33 Variations* sur un thème de Diabelli, morceau antidramatique par excellence; sa contemplation et son analyse réelle n'auront pas besoin, croyons-nous, d'inventer une téléologie pour le déroulement du temps. Ce qui semble dominer, c'est justement l'abolition du thème, sa dissolution, son omission par indifférence. Tut ce qu'on peut retenir du thème, c'est son squelette; il n'est plus que le vêtement de ce squelette-là. Dorénavant presque chaque variation peut jouer à la fois le rôle du thème et de la variation. On pourrait avancer (sans être nullement indifférents à cette musique, au contraire en l'admirant grandement) qu'il y a dans cet art une indifférence à l'égard du matériel musical (indifférence du compositeur, mais aussi indifférence de la grande structure à l'égard de la microstructure) qui annonce peut-être Erik Satie, l'iconoclaste. Dans les *33 Variations*, le temps semble égal à lui-même sur toute la durée du parcours. Nous souscrivons à l'intéressante conception exposée par A. Boukourechliev dans son « Beethoven »; le rapprochement établi avec les *Echiquiers* de Paul Klee ne nous semble pas gratuit.

Réexaminons un instant l'évolution de la tonalité dans l'œuvre de Beethoven, envisagée moins comme moyen expressif qu'en tant que source d'énergie dans la dialectique de l'œuvre.

Historiquement parlant, la tonalité a constitué dans l'évolution de la forme sonate le pilier principal. On peut dire qu'à partir d'un certain point, la sonate a évolué grâce à la tonalité, et la tonalité grâce à la sonate; s'il est vrai que la « sonatité » (le « caractère de sonate » — qu'on nous pardonne ce terme inexistant) a précédé la forme sonate proprement dite, la sonate s'est précisée, s'est con-formée (est devenue forme) grâce à la tonalité. Plus tard, la crise de la tonalité a été parallèle à celle de la forme sonate; d'audacieuses incursions modulatrices ont accompagné l'extension de la forme sonate (les premières empêchant la perception de la tonalité principale, la seconde affaiblissant fortement le sens de la forme).

Finalement la forme sonate, perdant sa signification et sa nécessité splendides de la période dorée, est redevenue simple « sonatité », riche en souvenirs historiques mais dépouillée de vigueur, tandis qu'à son tour la tonalité dépérissait pour aboutir à un « caractère tonal » chargé d'allusions au passé, mais bien éloigné de l'importante fonction architecturale de naguère.

On peut étudier chez Beethoven un fragment important, fondamental même, de cette évolution. Ludwig van Beethoven est justement connu pour un merveilleux architecte tonal et un homophoniste.

En réalité, la tonalité était déjà parfaitement contourée par J.-S. Bach; par égard au passé, Bach était un parfait polyphoniste, par égard à l'avenir, il possédait déjà la tonalité achevée; en abattant l'échafaudage de sa polyphonie, nous découvrirons le concept de tonalité, parfaitement construit, doué d'existence autonome et prêt pour son étonnante évolution à venir.

On constate dans les premières sonates de Beethoven une vive activité thématique, une profusion peut-être trop grande d'idées, tandis que l'harmonie est relativement modeste (bien que déjà plus active que chez ses devanciers). La *Sonate no 3 op.* 2 en do majeur nous fournit un exemple en ce sens; l'exposition est ample et contient un grand nombre de thèmes. Mais l'invention mélodique n'est pas la meilleure arme de Beethoven et alors, par un instinct génial et avec une volonté de fer, il opère une simplification thématique qui le conduira aux sonates op. 53 *(l'Aurore)* et 57 *(l'Appassionata)*. Dans la sonate op. 53 le bouillonnement des idées s'apaise, la musique devient au point de vue des thèmes un monolithe, une grande agitation harmonique s'installe en échange; les audaces, les modulations, les surprises sont extraordinaires et très nombreuses, si nous les rapportons au temps réduit où elles se consument.

Toute cette grande période—la seconde, celle qui représente Beethoven aux yeux du grand public,— —c'est-à-dire de l'intellectuel moyen — signifie dramatisme, temps dramatique, caractère monolithique des thèmes, mobilité harmonique à l'intérieur d'une parfaite unité tonale. Ce sont ses *Symphonies* « impaires » (*III*e, *V*e, *VII*e), *Egmont*, *Coriolan* qui constituent pour l'auditeur d'hier et souvent d'aujourd'hui l'idée même de Beethoven.

Un changement extraordinaire se produit pourtant dans la dernière période de son œuvre. L'agitation tonale s'apaise; le caractère actif et dramatique s'atténue (ou du moins se trouve transposé sur un autre plan). Certes on rencontre encore des audaces harmoniques dans ces nouvelles œuvres, mais elles n'ont plus le caractère palpitant (« policier », si vous voulez) du temps de la jeunesse.

Mais le fait le plus significatif se trouve dans les pages « blanches », diatoniques du dernier Beethoven. La véritable dentelle de lumière qu'est l'Ariette de la dernière Sonate de piano se déroule dans un autre concept tonal que la *V*e *Symphonie*; ici la tonalité n'a plus le rôle décisif qu'elle avait là-bas pour la construction et la dramaturgie de l'ensemble; elle se rapproche plutôt du modalisme (blanc) d'un Palestrina ou d'un Lassus; la jubilation des modes majeurs coïncide avec l'indifférence à l'égard de la tonalité. Au sentiment dramaturgique de la jeunesse succède un ton euphorique; c'est la préfiguration de la courbe suivie plus tard par Wagner, chez qui les dramatiques harmonies de Tristan sont suivies par le blanc religieux de « Parsifal ».

C'est peut-être par rapport à cette euphorie et à cette « indifférence » tonale que Beethoven revient si passionnément à la polyphonie au cours de sa dernière période. L'exemple le plus concluant nous est offert par la IIIe partie du *Quatuor en la mineur* (op. 132). En tête de l'*Adagio*, Beethoven a noté : « Heiligen Dankgesang eines Genesenes an die Gottheit, in der lydischen Tonart ». C'est peut-être la page la plus « blanche », la plus pure de l'œuvre beethovénienne, une musique d'orgue transcrite pour quatuor; le diatonisme est parfait, le modalisme ouvertement déclaré; dans ce diatonisme des touches blanches, même le si bécarre est rare; presque toute la musique est fondée sur six notes. Dans la forme « bipentapartite » de l'*Adagio*, A est un choral chaque fois repris et chaque fois varié; B est en ré majeur; le contraste entre A et B n'est pas un conflit, mais une opposition de lumières et de vitraux.

Le nouveau diatonisme de la dernière période se laisse ressentir non seulement dans les mouvements lents, mais souvent aussi dans les scherzos et dans les passages les plus dynamiques. Il existe par exemple une admirable technique beethovénienne des pédales harmoniques, qui transmettent un sentiment d'euphorie et dont l'orchestration possède une admirable subtilité de registres. Nous assistons là à une même simplification des rapports harmoniques, à un dépassement des conflits dans la sérénité et la sagesse.

*

Dans cet essai, que j'ai intitulé « Beethoven aujourd'hui » j'ai donc accentué certains aspects qui se rattachent surtout à la dernière période de son œuvre; finalement pourtant, ce qui me semble important n'est pas de préférer cette troisième période (car il nous semblerait déplacé de tenter une hiérarchie entre le *Quatuor op. 132* et la *V*e *Symphonie*), mais de tenter d'expliquer l'évolution de Beethoven, en soulignant à la fois sa dualité et son caractère cohérent selon une *optique* musicale actuelle.

L'équilibre entre la forme sonate et les variations (avec une préférence en faveur des dernières pendant la dernière période), l'évolution de la tonalité, qui passe par une grande mobilité dramatique pour aboutir à l'euphorie finale (libérant à nouveau la polyphonie), le passage du sentiment d'un temps fini, dramatique et tendu vers un but, à celui d'un temps coulant à l'infini — ce sont là des aspects essentiels de l'évolution de Beethoven.

Ce sont peut-être aussi les hypostases de tendances très générales de l'esprit humain. Peut-être, par exemple, que l'opposition entre le *giusto silabico* et le *parlando rubato*, simples modalités folkloriques, nous conduit, à la source, vers la même dualité des archétypes fini — infini.

Beethoven est un de ces artistes puissants, de ces penseurs dont l'art — par son contenu et son évolution — est capable d'exprimer cette dualité et d'y faire réfléchir. Ecouter sa musique, la méditer, méditer son évolution dialectique procurent de nombreuses satisfactions. Au-dessus du drame et de l'euphorie, l'énergie de la pensée musicale de Beethoven demeure éternelle.

ANATOL VIERU

URY BENADOR

«Réveillon 1807»*

. . . Ainsi donc nous voici à la veille du Nouvel An . . .

Il est vrai, il n'est pas dans son habitude de dresser des bilans à la fin de l'année ou bien des bilans d'âge . . . Et pourtant non, non ! Dans le temps — il y a onze ans de cela — alors qu'il venait d'avoir vingt-cinq ans, il a dressé un tel bilan et s'est dit, mécontent de lui : « Oh, vingt-cinq ans, et tu n'as encore rien réalisé ! » Et pourtant que n'avait-il pas réalisé jusqu'alors . . . Voyons voir . . . Pour orchestre : un ballet sur un livret du comte Waldstein, une cantate à la mort de l'empereur Joseph II et une autre pour le couronnement de Léopold II, un concerto pour piano et orchestre — concerto qu'il n'acheva — il est vrai — qu'un peu plus tard, et puis aussi un rondo, plus de dix menuets et tout autant d'allemandes. Quant à la musique de chambre, mon dieu, que de choses n'avait-il pas écrites ! Un quintette, un sextuor, je ne sais plus combien de quatuors, de trios — qui pourrait se souvenir du nombre ! — et pour le piano, une foule de sonates, de sonatines, de préludes, de variations sur des thèmes de Dittesdorf, du comte Waldstein, de Paisiello, de Haibl, de Grétry, de Winter, de Salieri, de Sussmayer. Et des danses en veux-tu en voilà, et des lieder ! . . .

Peut-être n'avait-il pas été satisfait alors de soi — en prétendant n'avoir encore rien réalisé — du fait de la *qualité* des œuvres, ou à tout le moins de la plupart d'entre elles. Mais maintenant, pour peu qu'il songe à tout ce qu'il a créé au cours des onze dernières années écoulées depuis lors, il n'a vraiment pas de raison de se sentir honteux.

Voyons voir — autant que nous nous en souvenions — ce que nous avons travaillé entre l'âge de vingt-cinq ans que nous avions alors et l'âge de trente-six ans que nous avons atteint à présent . . . Si nous passons sur quantité de nouveaux lieder et sur des dizaines d'œuvres pour musique de chambre et sur quelques autres œuvres pour orchestre, et sur plus d'un vingtaine de nouvelles sonates pour piano, pour ne nous arrêter qu'à quelques-unes d'entre elles, dont l'*Appassionata*, et, des quatre symphonies, à l'*Héroïque*, et si nous ajoutons à tout cela le fait qu'au long de ces onze années nous avons également écrit un opéra, *Fidelio*, comprenant trois ouvertures, voire quatre, et si, surtout, nous prenons en considération les concertos pour violon et orchestre, eh bien nous n'avons vraiment

---

* Le présent morceau est un fragment du roman intitulé « Beethoven — l'homme ». Voici ce que l'auteur affirmait lui-même quant à son œuvre dans une interview donnée en 1964 à la revue « Gazeta literară ». — « Beethoven existait déjà dans la nouvelle *Appassionata*, publiée en 1934 dans la revue «Viaţa Românească». Mais là, il n'apparaît pas en tant que personnage, sa présence se fait sentir par la transfiguration opérée dans les hommes par sa musique, plus précisément par la sonate *Appassionata*. Ce n'est qu'en 1938, que Beethoven apparaît comme personnage, comme héros central, dans la « Revista Fundaţiilor » (série rédigée par Camil Petrescu), à savoir dans la nouvelle *Prélude à Beethoven* sur laquelle s'ouvre le roman *Beethoven — l'homme*. Comme on le voit (encore que l'auteur ait publié en ce laps de temps quelques autres livres), la gestation du roman (et à coup sûr le travail effectif) a beaucoup duré. Quelle en est l'explication ? L'écrivain a voulu assimiler le vaste matériel documentaire de manière à le fondre en lui-même, et à le faire sien, pour pouvoir ainsi — fidèle à la vérité historique, biographique et psychologique, mais affranchi aussi des contraintes des énormes matériaux consultés et tout à la fois préservé des tentations édulcorées et chromolithographiques des « vies romancées », — évoquer Beethoven en écrivant purement et simplement un roman dans cette manière où la plupart des épisodes peuvent également être indépendants ; un roman où la part de la fiction soit aussi vraisemblable que les vérités sur lesquelles l'auteur s'est étayé ; un roman où le héros — Beethoven ou n'importe qui d'autre — sans être « déifié », puisse être pris pour un modèle de dignité, de pureté éthique, de confiance en la vie, et (certes non sans luttes et sans défaites) « triompher jusque du destin, si celui-ci a le front de se dresser contre moi ». Quant à la question : qu'est-ce qui m'a poussé à écrire ce livre, je crois que la réponse pourrait être : la découverte, depuis longtemps, de l'affinité entre ce que je voulais que soit le message humain de ma littérature et les dominantes de la personnalité de Beethoven — dans sa vie comme dans son œuvre. En conclusion, une réponse à aucune question : ce que l'on rencontrera dans le livre à propos de la musique de Beethoven — là où il ne s'agit pas d'une reproduction fidèle de ce qu'ont dit ou écrit ceux à qui sont attribués les propos en question — est le résultat d'une symbiose entre ce qui a été réellement dit ou écrit alors, et les opinions de musicologues ultérieurs.

pas, mais là vraiment pas de raison d'avoir honte, ni même du point de vue de la *qualité* . . .

Mais voilà qu'il s'est attristé : malgré tout cela — après tant de labeur et après de tels résultats, « je me vois contraint de solliciter respectueusement » un poste tel que celui que j'ai sollicité, et les nobles personnages qui dirigent le théâtre ont le front de ne même point me répondre ! A quoi bon, ainsi donc, l'admiration de cette même noblesse, ou à quoi bon les éditeurs se battent pour imprimer mes œuvres, si, outre le fait que je ne suis pas capable de vivre par mon art et pour l'art, messieurs mes adulateurs se permettent de ne point me donner de réponse et messieurs les éditeurs de me rogner chacun de mes honoraires. Certains d'entre eux même — et non les moins importants — repoussent mes œuvres et donnent aux journaux l'ordre de les dénigrer . . .

. . . Revenant à son offre, il se dit : Il vaudrait peut-être mieux que je ne sois pas engagé. De la manière dont je travaille, faisant preuve d'une exigence maladive, exécutant des dizaines de variantes et faisant des dizaines de retouches qui sont cause de mille retards — il me serait impossible de m'acquitter de mes obligations . . .

Mais voilà que sur-le-champ l'envie lui prend de se giffler : que signifie *mieux vaudrait que je ne sois pas engagé?* N'est-ce point vouloir par là m'appliquer un cataplasme pour l'insulte qui m'a été faite en ne répondant pas à mon offre? Même s'il valait mieux que je ne sois pas engagé, ces messieurs ont le devoir de m'engager. Je suis bien le seul à décider si je dois accepter ou refuser cet engagement. Car ces gens-là ne sont que de simples maîtres et de pauvres grands dignitaires, alors que moi je suis Ludwig van Beethoven !

Il a sauté à bas du lit : oui, tu es Ludwig van Beethoven, l'homme qui a un « engagement » et un « salaire » et des « honoraires » et des honneurs, tout cela dans la joie de la création. Ainsi donc, continuons à travailler !

Et pourtant il ne s'est pas assis à la petite table où il écrit. Il est indécis : à quoi travailler au juste?

. . . Ah oui, il le sait! Il cherchera à écrire au moins quelques-uns des morceaux qu'il a promis pour l'Angleterre, à Thomson, d'Edimbourg.

Mais avant tout, il nous faut réchauffer notre chambre.

Et le voilà qui ramasse quelques papiers — des partitions et des notices dont il n'a plus besoin — , qui s'en va prendre quelques bûches dans le coin de la pièce, et qui allume le feu. Le crépitement du bois mort et la flamme ont modifié d'emblée l'aspect de la pièce. Ils l'ont rendue amicale. Bon ! Il approche une chaise et la table du poêle, met ses lunettes et prend place. Voyons voir ce que nous avons promis, pour savoir ce qu'il est plus urgent de terminer.

Depuis déjà le 1er juillet, Thomson a sollicité quelques œuvres, que, tout en n'étant pas éditeur, mais simple amateur de musique, il veut imprimer. Il voudrait même organiser quelques concerts publics avec ces morceaux, là-bas, chez lui, en Ecosse, et peut-être même dans toute l'Angleterre. Comme il écrit gentiment, et poliment, surtout si on compare sa lettre au ton de messieurs les grands éditeurs Breitkopf et Haertel. Même si tu ne lui as répondu qu'avec un grand retard — en octobre seulement — et si tu ne lui as pas offert ce qu'il aurait désiré, tu ne lui en as pas moins proposé des œuvres de première qualité : trois quintettes — pour deux violons, deux violes et un violoncelle — trois trios — pour violon, viole et violoncelle — trois quatuors et deux sonates pour piano. Dans le genre qu'il désirait, tu lui as promis quelques chants écossais.

Et le voilà qui lit dans le brouillon de la lettre adressée à Thomson :

« Je m'efforcerai d'écrire des œuvres « légères et agréables », comme vous le désirez, mais bien entendu autant que cela est possible et que cela s'accorde avec la noblesse, l'élévation et l'originalité du style, qui — comme vous le déclarez vous-même — « caractérisent mes œuvres », exigences dont je ne me départirai jamais !

Mais il s'est ravisé : il ne travaillera pas à présent pour Thomson, car il lui faut tout d'abord terminer autre chose — n'importe quoi — pour Breitkopf et Haertel.

Il feuillette sa correspondance avec eux et sourit enchanté à l'idée que, par sa fermeté, il a obligé ces « honorables grands éditeurs » à descendre quelque peu, dans leur dernière lettre, du haut de leur morgue, de cette morgue avec laquelle ils l'ont traité dès le début de leurs rapports. Parmi les brouillons, il trouve une partie de la réponse qu'il leur a adressée à la date du 5 juillet et il s'amuse à relire ce qu'il leur a écrit alors :

« . . . *J'entends dire que dans la « Gazette Musicale » que vous publiez, on s'en est pris à la symphonie que je vous ai envoyée l'année dernière et que vous m'avez renvoyée. Je n'ai pas lu ce qu'écrit ce journal* (La vérité est que tu as lu, mais tu as bien fait de leur montrer que tu les ignorais: pour ce que ce journal peut écrire à propos de toi!). *Si vous vous imaginez que vous me faites du tort par là, vous vous trompez. Vous ne faites plutôt que discréditer votre journal, d'autant plus que je n'ai pas tenu secret le fait que vous avez refusé cette symphonie, en même temps que d'autres de mes compositions . . .* »

Mais voilà qu'une idée lui passe par la tête: oui, c'est cela, ce sont eux-mêmes qui ont donné l'ordre à leur journal de détruire ma symphonie — oui, la III-ème Symphonie, que j'estime être la meilleure de toutes celles que j'ai écrites jusqu'ici — et ce sont encore eux qui me traitent par-dessous la jambe à leur « gazette » pour m'empêcher de trouver des éditeurs et me contraindre à accepter les conditions qu'ils m'imposent, autrement dit à accepter des prix inférieurs même à ceux qu'ils me payent.

Mais au souvenir de leur attitude, au lieu d'être chagriné, me voilà toujours plus amusé, car — « à voleur, voleur et demi » — et, bien que pressé de leur répondre, il a attendu, pour ce faire, de se voir au domaine de Lichnowsky, à Grätz, près de Troppau, et dans sa lettre, il a pris soin de préciser qu'il allait rester là-bas tout l'automne, « en tant qu'invité du prince ». Pour toute adresse, il n'a indiqué que cela: « L. v. Beethoven, à Troppau ». Simple comme bonjour: « L. v. Beethoven, à Troppau », sans même ajouter « à l'adresse du Prince Lichnowsky ». Ha, ha, ha ! Je me demande pourquoi je ne leur ai pas dit de m'écrire purement et simplement à l'adresse « Beethoven, en Europe ».

Mais le voilà qui s'attriste à nouveau: gros et vieux bêta que tu es ! Tu crois donc qu'ils ne se rendent pas compte que c'est là une « fanfaronnade »? Ils se fichent de toi ! A leurs yeux, ce n'est aussi rien d'autre qu'une fanfaronnade,—une piètre fanfaronnade — ce que tu leur écris, dans la même lettre, à propos de tes compositions.

Et il relit ce qu'il écrivait dans ce brouillon:

« *Je me fais un plaisir de vous annoncer que je m'engage à ne donner en Allemagne à personne d'autre qu'à vous mes œuvres. Bien entendu, je les donnerai aussi à l'étranger, où je reçois des propositions très avantageuses. Mais vous les aurez, quant à vous, à des prix beaucoup plus bas. Et si jamais je quitte l'Allemagne — ce que je crois bien que je vais faire —, je me réserve alors le droit de vendre mes œuvres et à Paris, et à Londres.* »

Evidemment, à leurs yeux, ça aussi, c'est une autre fanfaronnade d'impuissant . . . De miteux . . . Allons, Ludwig van Beethoven, ne te mens pas à toi-même ! Ne te mens pas, te dis-je ! C'est bien ce qu'ils te considèrent: un pauvre miteux, un impuissant qui se donne des airs.

D'un geste brusque il a jeté à terre toute la correspondance. Quelle honte ! D'autant plus que, après tous tes accès de dignité, tu n'en as pas moins cherché, finalement, à cimenter une amitié commerciale avec Breitkopf et Haertel. Pas plus loin que le mois dernier, tu leur as offert trois quatuors, oui, trois quatuors, pour six cents guldens et un concerto pour piano, pour trois cents guldens, et tu as terminé ta lettre par la formule habituelle: « votre humble serviteur », alors que dans tes lettres précédentes, tu n'avais pas craint de peser mille fois la conclusion, en te fixant à la simple — et peut-être un tantinet malicieuse — formule « avec toute mon estime ».

Et le voilà qui prend sa tête dans ses mains: que faire pour pouvoir vivre en toute dignité? Oh, au terme de toute une année de labeur, et surtout au terme d'une année aussi féconde que l'a été cette année-ci — me voir obligé de me poser une telle question ! Une année aussi féconde!

Et il récapitule : cette dernière année, il a composé *Fidelio*, il a écrit trois quatuors pour le prince Rassumofsky, les trente-deux variations pour piano, le concerto en sol major pour piano et orchestre, il a achevé l'*Appassionata*, et écrit le concerto pour violon, qui a été joué avec un grand succès voici huit jours, oui, oui, tout juste huit jours, le 23 du mois. Mon Dieu, et après toutes ces œuvres, et tant d'autres . . . Et après un succès aussi brillant que celui qu'il a remporté avec le concerto pour violon, se voir acculé à pareilles conditions matérielles et morales ! Oui, après un succès aussi brillant.

Et brusquement le voilà qui s'assombrit : Succès ? Et « brillant » par-dessus le marché ? N'a-t-il pas fallu, pour attirer le public, annoncer que le grand Clément, chef d'orchestre du théâtre *An der Wien*, en même temps que célèbre virtuose du violon, la coqueluche de Vienne, jouerait non seulement mon concerto, écrit d'ailleurs pour lui, mais aussi une composition propre, *Variations sur violon renversé*, — morceau de bravoure et d'acrobatie ? Voilà pourquoi ce fut un « brillant succès » ! Oui, oui, pour cette jonglerie au « violon renversé ». Mais cela diminue-t-il la valeur de mon concerto, et annule, ou simplement réduit la valeur de mon travail et les résultats de tous mes efforts de ces dernières années, comme compositeur ? Fichtre non !

. . . Et alors ? Quel est le résultat, au bout du compte ? Grands dieux, que faire ?

Et l'instant d'après, le voilà qui se révolte parce qu'il ne sait pas quoi faire, alors qu'il devrait fort bien le savoir : Comment, que faire ? Ce que tu t'es dit toi-même tout à l'heure — rien d'autre que ce que tu as fait jusqu'à présent aussi ! Oui, travailler, travailler, comme s'il n'y avait pas ici-bas de princes protecteurs — fussent-ils de braves gens, comme les époux Lichnowsky, Lobkowitz — ou bien des petits salauds de princes, comme il y en a tellement, qui « t'admirent » et te « protègent ». Et tout comme s'il n'y avait pas des directions comme celles des *Ka Ka*-théâtres, avec un salaire annuel de 2400 guldens sollicité par toi, ni des éditeurs mercantiles, mais rien que le trop-plein de ton cœur et de ton esprit, et aussi la joie de travailler, la joie de créer.

Et le voilà qui, sans s'en rendre compte, amène la table près du piano et, après s'être plongé dans la lecture du premier des trois quatuors, entreprend de mettre au point ce qu'il a travaillé jusqu'alors, et ses mains de courir sur le clavier.

Le voilà content de lui : Alors, tu as vu ? Tout comme il y a quatre ans, à Heiligenstadt, alors que, dans un accès de désespoir, tu avais fait tes adieux à la vie et écrit ton testament, mais tu avais trouvé la force de vaincre ta faiblesse et de vivre, écrivant tout exprès dirait-on des œuvres précisément faites pour donner aux hommes confiance en la vie, pour leur donner la joie de vivre, et tout comme aussi au long de tant de souffrances et de déceptions et d'humiliations au cours de ces quatre dernières années, et au cours aussi de cette année si agitée, quand tu as créé des œuvres à même d'affermir les âmes, oui, oui, tout pareillement, voilà qu'à présent tu fais de même avec ces quatuors.

Et il est content de ce que, après une dizaine d'années ou presque pendant lesquelles il n'a plus pratiqué ce genre, le quatuor à cordes, il revient à lui. Et il est heureux de constater la différence entre les six premiers quatuors — datant d'il y a dix ans — et ceux qu'il vient d'écrire maintenant. Alors, ces quatuors exprimaient simplement des états de tristesse ou de petites joies, légères peut-être même, alors que maintenant, hé, hé, c'est tout autre chose. . . Par exemple, tiens, ce deuxième *Allegretto vivace e sempre scherzando !* Il commence par un thème capricieux, grotesque. Mais voilà qu'aussitôt vient s'ajouter un autre état d'âme, un chant, quelque peu sentimental, mais alternant sans cesse, et vite, avec une disposition presque orgiaque, et. . .

Mais qui donc cogne ainsi à la porte ?! Très fort et sans s'arrêter ? Depuis quand est-on là à frapper alors que moi — plongé dans mon travail et mes pensées — je n'ai rien

entendu du tout? Mais Frau Ursula, qu'est-ce qu'elle fiche donc? Comment le bonhomme a-t-il pu arriver jusqu'à ma porte? Et en cet instant même, qu'est-ce qu'elle fabrique donc, pour que cet individu ose ainsi cogner à ma porte?

Il se lève et le voici à la porte. Il l'ouvre violemment, prêt à rabrouer le malotru qui. . . et il se retrouve avec lui dans les bras. Diable ! c'est le « Barbu ». Il l'envoie promener et lui referme la porte au nez.

Mais la voix criarde, aiguë, lui perce les oreilles, encore que son ouïe ait rudement commencé à faiblir. Le bonhomme se met à parler:

— C'est dans votre intérêt, pour votre bien, maître, que je suis venu. . .

Ça, vraiment, ça vous met hors de vous. A-t-il oublié, le misérable, qu'on peut être dérangé quand il y va du bien *d'autrui*, mais jamais quand c'est dans « votre intérêt »? Avec quelle nouvelle flagornerie s'est-il encore amené, ce « cloaque moral », comme je l'ai baptisé?

Tu écoutes, pourtant, de toutes tes oreilles, pour savoir s'il est parti.

De l'autre côté de la porte, c'est le silence, mais tu es sûr et certain que l'individu n'a pas fichu le camp, et qu'il est là à terroriser Frau Ursula, l'obligeant à se taire, pour que toi, assuré qu'il est parti, tu ouvres la porte. . . Tu peux toujours courir! je m'en vais te laisser moisir là jusqu'après-demain, espèce de mal rasé !

Mais tu réalises aussitôt que ce n'est pas une affaire, car s'il est vrai qu'il est ton prisonnier, toi aussi tu est le sien. Ne serait-ce, tiens, que parce que tu penses à lui et que tu n'as plus la tête à ce que tu fais.

Et le voilà qui fait un effort, pour reprendre son travail, mais autre chose, car il se sent arraché, éloigné de son quatuor. Mais il ne sait pas à quoi passer, en se reposant et reprenant des forces, comme cela lui est arrivé tant de fois, en passant de l'univers d'une œuvre à celui d'une autre, à laquelle, selon son habitude, il travaille simultanément. Il songe un instant à l'ouverture *Coriolan*, qu'il n'a fait que commencer. . .

Oui, c'est ça ! il va travailler à *Coriolan*.

Et le voilà qui sort un cahier de portées improvisées, avec des esquisses de motifs, notés au hasard, quand et où il a pu.

. . . Mais il a beau les avoir là devant lui, sur la table, il ne les examine pas, et continue de travailler « dans sa tête ». Non, ce n'est pas à partir du texte shakespearien que je vais écrire *Coriolan*, ni même de l'adaptation mise à ma disposition par Collin, mais comme je le veux, moi, comme je l'ai pensé dès le début: dans cette ouverture, traitée simplement, il y aura deux thèmes. On présentera brièvement non pas les faits et gestes du héros, ou bien des événements ayant rapport à lui, mais ses états d'âme, car ce qui est le plus important, c'est l'univers intérieur avec tout ce qui s'y passe. Et non pas *lui-même*, ou plutôt non pas Coriolan *seulement*, mais en partant *de lui*, on parlera et de vous et de moi et de tout un chacun. Ainsi donc, à un moment crucial, il sacrifie — nous sacrifions, et nous sacrifions facilemenet — la vie personnelle, sur l'autel de nos semblables, nous fondons le *Moi* en *Nous*. Et cela, non pas une fois, mais cent fois, mille fois, tant qu'il le faut, sans égard aux défaites ou aux déceptions. Car ce n'est pas en visant à la gratitude et moins encore aux récompenses, aux honneurs, que Coriolan se lance dans des batailles qui porteront à son apogée la gloire de sa patrie romaine . . . Mais lorsque, à son retour victorieux, — pour la quantième fois? — messieurs les tribuns de Rome lui refusent le titre de consul qui lui est dû, qu'il n'a pas sollicité, dont il n'a que faire, car il a, lui, un titre plus grand, sa personnalité — telle qu'il s'efforce de se la forger — ainsi donc, lorsque, au lieu de voir reconnaître ses mérites, il est condamné à l'exil, à cause de sa fermeté, oh, alors Coriolan passe dans le camp contre lequel il a combattu jusqu'alors

et part en campagne contre Rome . . . « Mais ce n'est pas contre vous que je suis parti en campagne, mes chers concitoyens romains, vous qui avez cru que c'est contre ma patrie romaine que je me porte, et encore pour la détruire, comme vos dirigeants ne cessent de vous en rebattre les oreilles ! Non, ce n'est pas contre vous que je pars en guerre, mais contre *eux*, contre ces dirigeants qui tiennent entre leurs mains les destinées de la patrie. Et ce n'est pas pour venger un orgueil outragé, mais pour nettoyer les écuries d'Augias, pour purifier l'air de ma patrie, que je fais alliance avec l'ennemi d'antan. Car je sais que pour le bien des hommes on a tout le droit de prendre pour alliés les anciens adversaires si avec leur concours on peut anéantir les oppresseurs de son propre pays. »

. . . Travaillons maintenant le premier thème. Après quelques sons graves suivis de vigoureux accords — aux fins d'illustrer la force d'âme et la fermeté du Héros — les premiers violons et les violes exposent le thème, une mélodie inquiète et virile . . . Et à présent les mains courent sur le clavier, construisant le personnage de Coriolan . . .

Mais voilà que tu laisses tomber l'*Allegro*, qui commence par ce thème, pour noter rapidement, opposé au thème viril, un thème suave, celui de la mère et de l'épouse de Coriolan, l'implorant d'épargner la cité.

Après avoir noté le début du thème sur les portées, le voilà qui s'arrête. Il ne peut plus travailler, car il est assailli par l'analogie avec sa situation actuelle, avec les sentiments qui l'habitent en ce moment. Comme c'est étrange ! Sans doute n'est-ce pas seulement quand on entreprend sciemment, délibérément, d'exprimer une expérience de vie à soi, une attitude à soi, que celle-ci trouve son expression dans l'œuvre qu'on écrit, il en est de même quand le héros de l'œuvre est quelqu'un d'autre, ayant sa biographie à lui, sa propre structure psychique : c'est toujours nous-mêmes qu'il exprime. Mais est-ce bien ? est-ce qu'on ne le falsifie pas ? Tiens, moi par exemple, je dépeins Coriolan tel que j'aurais été à sa place, tel que je me conduis dans des situations analogues à celles dans lesquelles il s'est lui même trouvé. A moi non plus, les honneurs de tous ces empereurs, et rois et princes ne me manquent pas, mais j'estime que c'est une impertinence de la part de ces gros bonnets, de ne pas me les accorder, oui une impertinence, qu'il convient de châtier. Et de même que Coriolan combat avec ses armes, de même je combats, moi, avec les miennes, oui, ces portées et ce piano, et cette tête. Cette tête et ce cœur avec . . .

Il s'est arrêté. Puis il a trouvé le mot : ce cœur avec *sa conception de vie*. Oui, la conception de vie du cœur, car la conception de vie doit devenir sang de notre sang. Ainsi donc, je ne falsifie pas Coriolan, je me retrouve en lui et je le retrouve en moi . . .

. . . Les mains effleurent les touches et en tirent le thème cantabile : nuancé dans le registre grave, la douceur de la mère, la suavité de l'épouse, la compassion de Coriolan pour elles . . .

Mais non ! Ne nous laissons pas fléchir dans nos justes résolutions . . . La dominante de la personnalité doit être — et elle est — « rien ne résiste à la volonté humaine ». De sorte que, eh bien, vers l'apogée du deuxième thème, nous reprenons le vigoureux premier thème avec des dissonances et des accents impulsifs, comme pour repousser notre propre attendrissement. Et si malgré tout nous pardonnons à la cité, ce ne sera pas par attendrissement, pas par faiblesse, mais par . . .

Mais pourquoi ne peut-il aller plus avant dans ses pensées ? L'idée lui a brusquement passé par la tête que de l'autre côté, dans la cuisine, le «Barbu» est là, à enquiquiner cette pauvre Frau Ursula; oui, oui, aucun doute, il est là. A me torturer les méninges pour trouver un moyen de le faire déguerpir, il me sera impossible de travailler. Mais aussitôt, de s'admonester : qu'est-ce que cela veut dire, toi qui te sais capable de t'affranchir de

pareilles servitudes ! L'explication de ton incapacité à poursuivre ton travail est ailleurs : tu es fatigué, tu l'étais déjà et t'apprêtais à sortir. C'est pourquoi tu vas te rhabiller, et tu sortiras. Tu iras au café, où tu liras, comme à ton habitude, les journaux enchâssés dans leurs hauts supports, ou bien tu tailleras une bavette, à supposer que tu trouves quelqu'un qui mérite que « vous discutiez le coup » ensemble. Ou, mieux encore, tu fumeras ta pipe au long cou, et tu laisseras tes pensées errer quelque part dans le néant, ou se concentrer sur le travail que tu as « dans la tête » . . . jusqu'au moment où tu te lèveras brusquement et, sans trop savoir comment, tu te retrouveras en train de flâner au-delà des portes de la ville.

Ou bien, peut-être, que le mieux serait encore de te rendre dans une *Kneipe* où on te servira un bon petit pinard !

Et le voilà qui prend sur la table les pages auxquelles il a travaillé sur l'ouverture de *Coriolan*, ainsi que sur le quatuor, et il va les ranger dans la commode. Il y prend ce qu'il a travaillé aujourd'hui même, sur la *Symphonie en do mineur*, pour trouver tout en place losqu'il reprendra son travail demain matin. Ou peut-être aujourd'hui même, à son retour. Car soudain l'envie lui prend de travailler à cette symphonie.

Tel qu'il est, debout, il reste planté là, devant la table, en songeant au thème qui, dans la symphonie, est confié tout d'abord à la viole et au violoncelle.

Puis il prend place et imagine la suite : le fragment final du thème est repris par les violons et le basson, puis — c'est ça, c'est ça ! — par les instruments à vent et répété, de manière plus expressive, par les instruments à cordes. Mais le petit motif final est ramené lui aussi — avec des variations et des alternances — par les instruments à cordes et à vent. Bravo, bravo ! Tu te fiches pas mal des objections qu'on t'a faites tant de fois, que « tu noies tes thèmes dans un million de sinuosités, de parenthèses, de reprises », et Dieu sait quoi encore, de « faire des divagations du thème central » au lieu « d'aller droit » au but, c'est-à-dire quelque chose comme « monsieur le comte couche-t-il ou ne couche-t-il pas avec madame la comtesse ? ». Et oui, dans *Coriolan*, les choses vont, la plupart du temps, droit au but. Mais non pas parce que vous le voulez, vous, mais parce que c'est l'œuvre qui le veut, oui, allant au lieu X ou Y. Il est vrai qu'en général je ne veux pas — parce que cela ne doit pas être, cela n'est pas naturel — aller droit au « dénouement » ! Ainsi, par exemple, dans le même morceau, j'ai prélevé un petit grain et en partant de son motif, et avec lui, dans le développement logique — logique du point de vue aussi, mettons, épique, philosophique et psychologique, et aussi du point de vue musical — je déploie un vaste tableau et en recourant aux mêmes motifs, amplifiés, j'obtiens — ou à tout le moins je veux obtenir — une pénétration plus puissante dans l'âme et dans l'esprit de l'auditeur. Les bois annoncent enfin un nouveau thème — encore apparenté au premier — mais qui déjà promet la lumière. Mais au bout de quatre mesures seulement, le voilà qui s'arrête brusquement, comme une sorte de gémissement épouvanté, s'arrache aux violons et après un instant d'hésitation désarmée s'achève en un cri de souffrance. Et à présent, la résolution énergique, le lumineux do majeur qui jaillit, chassant toute trace d'épouvante, d'inquiétude . . . Et ce thème exultant en do majeur, après tant et tant d'hésitations et de doutes en ta propre force, vient clamer : *nous vaincrons ! Nous avons déjà vaincu !* Nous avons vaincu nos faiblesses et notre manque de confiance en notre force ! l'homme est tout-puissant. C'est la volonté de l'homme, la force de sa volonté qui est l'artisan de son destin. N'est-ce pas le caractère de l'homme qui fait et son bonheur et son malheur ?

Mais le voilà qui s'arrête et se gourmande : honte à toi ! Tu perds ton temps à « analyser » ce que tu a fait jusqu'ici. Et ceci parce que — oui, oui, c'est bien la vérité

— tu n'a pas l'esprit à ton travail, parce que tu sais que de l'autre côté, le « Barbu » est là qui t'attend. Ainsi donc, après avoir démontré la toute-puissance de la volonté de l'homme — en ces pages mêmes, comme en tant d'autres faits et gestes de ton existence — toi, Ludwig van Beethoven, tu n'es même pas capable de faire un petit rien du tout : avoir la volonté de *ne pas* tenir compte de l'existence de cet individu, de l'autre côté de la porte, et de travailler ! Et, comme si cela ne suffisait pas, de ne pas pouvoir travailler, tu te mets à « hamlétiser » par-dessus le marché ! Et, comme tant d'autres fois déjà — dans ta vie comme dans ton œuvre — tu hamlétises d'interminables soliloques . . .

Mais un instant après, il se dit qu'il n'a aucune raison, somme toute, de se gourmander : tout d'abord parce que ces « hamlétisations » et « interminables soliloques » sont pour lui des formes — et non des moins importantes et efficaces — du processus de création. Sur la portée il ne fait rien d'autre que coucher — en des variantes et des transcriptions à n'en plus finir — le résultat *ultime*, cristallisé, de son travail qui, sous l'une de ses formes, est précisément ce « soliloque » suivi — ou accompagné de la notation sur son carnet, ou bien sur les portées, des premières ébauches des œuvres.

. . . Pourquoi donc, à propos de bottes — ou plutôt à propos de ces « soliloques » — se souvient-il qu'un homme de l'intelligence de Wegeler ne l'a pas cru lorsqu'il lui a déclaré que ces « soliloques » se déroulaient chez lui dans une construction et un ordre rigoureux, tout comme si c'étaient des phrases *écrites ?* Wegeler a eu une mine étonnée : « s'ils étaient *écrits*, passe encore, mais je ne comprends pas que *mentalement* ils puissent se dérouler comme dans un livre, en un ordre parfait et dans des phrases parfaitement construites. D'habitude, les choses mentalement se passent un tantinet, sinon chaotiquement, à tout le moins anarchiquement ». Ah, quel dommage que Franz ne soit pas dans mon cerveau en cet instant, tiens, où je polémise avec lui mentalement, et point du tout anarchiquement, je crois bien, mais « en des phrases parfaitement construites ». Ha, ha, ha !

Mon éclat de rire a dû faire croire au « Barbu » que j'avais quelqu'un chez moi, car comment peut-on s'esclaffer comme ça quand on est tout seul ? Eh oui, le voilà qui se remet à cogner. Et bien, tu peux toujours attendre, je ne t'ouvrirai pas ! Et je ne sortirai pas non plus, bien que je n'aie plus envie de travailler. Je te tiendrai là, dans la cuisine, jusqu'après-demain, mon petit « Barbu » ! Et pendant ce temps, moi je me reposerai, perdu au « pays de personne », dans le « Niemandsland » de la rêverie et des pensées, dans cet espace qui va de la fin d'une longue période de travail acharné au début d'une autre. Et quand j'aurai sommeil j'irai me coucher . . . Et toi, tu resteras là-bas, oui, oui, et tu poireauteras . . .

Il abandonne les pages de la symphonie là où elles sont — sur la table —, approche la chaise de la cheminée, y jette des bûches, un tas de bûches, s'en va prendre sa pipe, celle au tuyau le plus long, la bourre de tabac et se cale dans son fauteuil. Voilà ! Au lieu d'aller au café, à faire la lecture ou à rêvasser ou bien à vagabonder par les forêts de Vienne, nous nous reposons en vagabondant dans . . . rien du tout . . . Ou bien au royaume des souvenirs.

En français par **AUREL GEORGE BOEŞTEANU**

Nouvelles pièces historiques roumaines

Les discussions en marge de la dramaturgie roumaine ont surtout porté l'année dernière sur les problèmes du théâtre d'inspiration historique et sur la relation entre la fiction artistique et la réalité historique. On a observé à cette occasion que les pièces d'inspiration historique écrites ces dernières années peuvent être comparées aux meilleures œuvres classiques roumaines du genre, et profitent en même temps de l'expérience du dernier quart de siècle et d'une perspective enrichie par rapport au passé. La nouvelle dramaturgie historique roumaine suit, dans ses meilleures productions, une tradition illustrée naguère par un Mihaï Eminescu, un Alexandru Davila et un Barbu Delavrancea, tradition qui consiste à porter à la condition de « mythes » significatifs pour les destinées du peuple roumain certaines personnalités et situations historiques. Ainsi, pour Eminescu, auteur, dans sa « IIIe lettre » d'un remarquable portrait de Mircea le Vieux (prince roumain qui en 1393 vainquit le sultan Bajazet Ier — dit l'Eclair), ce voïvode représente le génie politique roumain; modeste, modéré, se défendant de tout orgueil ou esprit d'aventure, qui loin de chercher à se couvrir de gloire, voulut sauvegarder « son pauvre patrimoine, et son peuple », et s'y employa avec obstination, avec la conviction profonde que la nature même l'aiderait à rejeter l'envahisseur hors de la terre ancestrale. C'est un mythe tiré de la connaissance de l'histoire nationale et universelle, qui devait susciter un demi-siècle plus tard l'émerveillement du grand historien Nicolae Iorga. Nombre d'écrivains comme Al. Davila, Barbu Delavrancea, puis Mihaïl Sadoveanu, ont suivi l'exemple du grand poète, les deux premiers au théâtre et le dernier dans le roman historique. C'est Davila qui évoque, en 1903, *Vlaïcu Vodă*, prince régnant de Valachie et oncle de Mircea le Vieux, dans une pièce du même nom, qui figure au répertoire permanent du théâtre roumain classique. Vlaïcu est, à son tour, un héros-mythe: le prince roumain conscient des difficultés, voire de l'impossibilité de son pays à agir ouvertement en faveur de son indépendance et qui attend et prépare longuement le moment propice à l'action. Après Davila, Barbu Delavrancea fait, en 1909, dans *Crépuscule*, l'apologie du plus marquant des princes roumains, Etienne le Grand (1457—1504), vainqueur du sultan Mohammed II, le conquérant de Constantinople. Delavrancea érige Etienne le Grand en père du pays, son personnage bénéficiant d'un dosage savant de qualités humaines et sublimes. Il faut dire d'ailleurs que ce dosage n'a pas manqué de choquer tout d'abord les contemporains de l'auteur. Le personnage cependant n'en est que plus vivant et plus séduisant.

Pourtant des connexions inconnues des devanciers peuvent s'établir entre le passé et l'expérience historique du présent. Un « renouvellement des mythes », de leurs significations, et de leur potentiel révélateur du passé historique devient périodiquement nécessaire. C'est là, justement, la tâche qu'un certain nombre d'auteurs dramatiques roumains contemporains se sont proposé de remplir.

Plusieurs des meilleurs drames historiques des dernières années ont comme trait commun le déplacement de l'accent de la personnalité historique sur la description des conditions générales d'une époque, vues sous le jour cru de la lucidité. Ces pièces rejettent par principe toute réthorique et semblent poursuivre une démythisation, dans le même sens d'ailleurs que les auteurs dramatiques contemporains d'autres pays. L'optimisme facile de différentes œuvres modernes ou de vieille date, d'inspiration historique, la tendance à faire des héros nationaux une sorte de « porte-voix » de leur époque, selon l'expression de Marx, les phrases à effet, les « phrases » en général, sont exclues de ce théâtre profondément sérieux méditativement grave, reflet d'un passé millénaire parmi les plus mouvementés de toute l'histoire universelle.

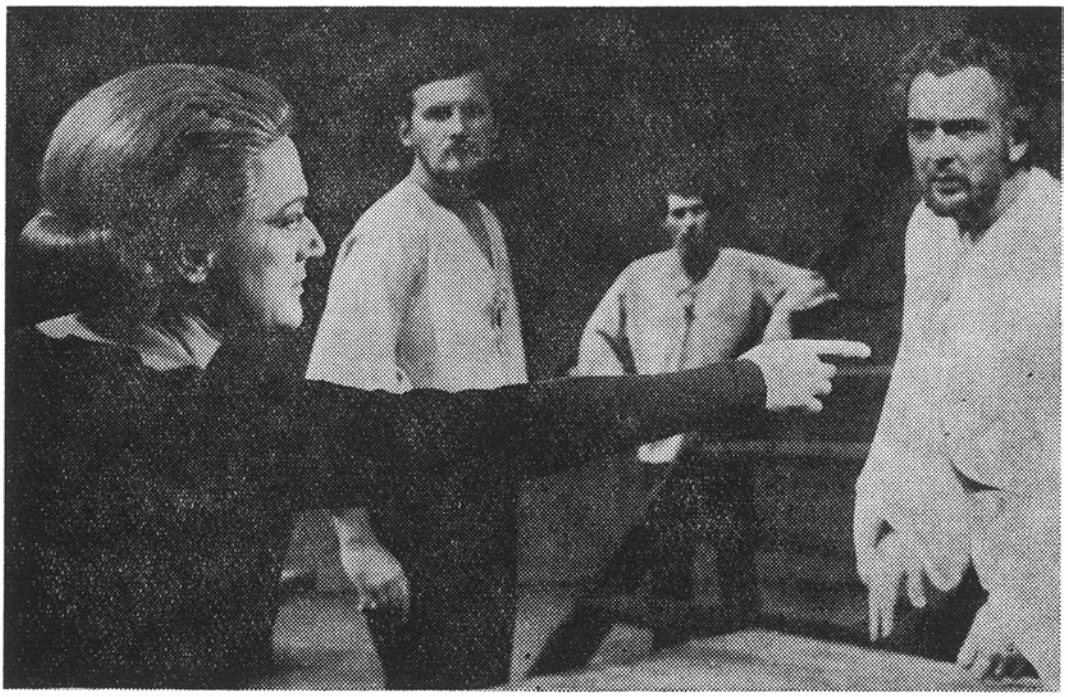
Conscient de son message, qui est de mettre en scène, non pas un voïvode, mais le contexte historique d'une époque, Ion Omescu évoque, par exemple, sans le nommer, dans *Siècle hivernal*, le prince vallaque Constantin Brâncoveanu (1688—1714). Délivré ainsi de l'obligation de s'en tenir à la lettre du document, l'auteur, qui écrit en sous-titre de sa pièce « prétexte historique », a la possibilité de concentrer l'action, à la fois autour du portrait du prince et autour de la condition dramatique de toute une époque historique, suggérant l'idée que le peuple roumain a connu bien des « siècles hivernaux » pareils à celui-là où le devoir suprême était de sauvegarder les racines enfouies dans la neige durcie. Savoir distinguer un « siècle hivernal » de la venue du printemps, ne pas confondre les situations et faire son devoir selon les impératifs de l'heure — voilà la leçon du Prince à son fils.

Dans *Petru Rareş*, l'une des œuvres dramatiques les plus intéressantes inspirées par l'histoire de la patrie, Horia Lovinescu adopte une forme quelque peu différente. Il prend pour point de départ une réflexion philosophique sur le « pouvoir » et sa pièce constitue une illustration de cette réflexion. En acceptant cependant de prendre la matière de cette illustration dans la réalité roumaine et de concrétiser son idée par le truchement d'un personnage historique bien déterminé, — les documents, et les chroniques en font foi, ainsi que des lettres qu'il a signées, l'auteur est bien obligé de créer un être vivant, en chair et en os, pareil à Vlaïcu ou à Etienne, qu'il est possible de confronter avec les documents et qui est en même temps le porte-parole, des idées de l'écrivain sur le pouvoir et sur l'histoire roumaine. Partant d'un sujet philosophique, la pièce devient une œuvre de philosophie politique, un drame de la même « condition historique ». Horia Lovinescu a su intelligemment surprendre les ressorts de l'histoire nationale, les dures « lois » qui gouvernèrent le Moyen Age roumain et les comportements qu'elles engendrèrent. *Petru Rareş* est le drame d'un homme d'Etat, gouvernant un peuple entre deux histoires: celle qu'il veut faire et celle que d'autres lui réservent. Comment fera-t-il pour réaliser ses aspirations? Jusqu'où peut-il aller? En quoi consiste la victoire ou la défaite? Horia Lovinescu a deviné et débattu, implicitement ou explicitement, tous ces problèmes et c'est pourquoi sa pièce a de grandes chances de dépasser le cadre du temps présent. Le procédé utilisé par la dramaturgie contemporaine consiste donc à faire le portrait d'un voïvode sur la toile de fond d'une certaine « condition historique » qu'il explique et qui l'explique, qui symbolise et éclaire une condition historique déterminée. Cette formule, dont l'application dans *Petru Rareş* a donné des résultats probants, trouve aussi une illustration remarquable dans le théâtre historique plus récent de Paul Anghel. Après Barbu Delavrancea et Mihaïl Sadoveanu, Paul Anghel est le troisième écrivain roumain qui réussit à créer un Etienne le Grand historiquement vrai et ayant, en même temps, de profondes résonances contemporaines. *La Semaine des passions* — c'est le nom de la pièce — est l'histoire d'une victoire apparemment « impossible ». Le voïvode est seul, le pays est isolé, les princes chrétiens et le Pape lui mandent de bonnes paroles en guise de soutien, par contre les Turcs arrivent, sultan en tête, avec 200.000 hommes. Les messagers du sultan jettent au prince moldave ce défi: « Passez au sabre 200 mille hommes! » Coup de théâtre: Etienne le Grand relève le défi. Le pays se battra tout seul! Non pas de façon spectaculaire, « chevaleresque ». Mais en vilain, à la vie et à la mort; il opposera à l'envahisseur le feu, les cendres et le poison, il l'attirera dans des pièges, il le harcèlera, le frappera de face et par derrière, par tous les moyens, il le traquera comme une bête féroce jusqu'au-delà de ses frontières. Il perdra une bataille (à Valea Albă), mais il gagnera la guerre. Car Valea Albă fut à Mohammed le Conquérant, ce que fut à Bonaparte la bataille de Borodino. Le sultan dut se retirer de Suceava, sans avoir foulé du sabot de son cheval les pavés de la capitale moldave.Pourquoi cette victoire d'Etienne le Grand? Parce qu'il symbolise le « temps », parce qu'il s'identifie au pays, parce que c'est un homme complet, ayant des grandeurs et des ombres (non pas des faiblesses, parce que l'aurochs n'a pas de « faiblesses »), capable d'écouter la voix de son peuple. A chaque tournant, à un pas du désespoir, le prince, battu, retrouve le pays, en la personne des serfs ou de ses amis et le dialogue reprend sans peine. Le peuple trouve en lui-même la force du sacrifice, lorsque le prince, vaincu, se sent accablé par la solitude, ou par des hallucinations fébriles. Ce n'est pas le voïvode qui remporte la victoire, mais le pays tout entier, grâce à sa capacité de résistance et à sa haine de l'envahisseur. Mais ce pays, c'est un peu le prince qui l'a fait tel qu'il est. Paul Anghel réussit à nous faire aimer cet Etienne humain et sublime en même temps, qui s'attendrit devant un enfant et philosophe devant la maquette du monastère de Putna, en pensant à la mort qui peut le surprendre à n'importe quel moment, cet Etienne qui aime la femme, non pas seulement pour le plaisir, mais aussi pour la force qu'elle lui donne pour combattre les difficultés.

Le Brave, une autre pièce de Paul Anghel jouée récemment au théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », évoque l'épouvantable destin de Michel le Brave. Héros de renommée européenne à l'époque, Michel le Brave, qui régna de 1593 à 1601, est le premier prince roumain qui fut en même temps voïvode de Valachie, de Moldavie et de Transylvanie, réalisant ainsi la première union des trois principautés. *Le Brave*, sous-titré « bas-relief dramatique », est l'explication d'une tragédie. Etienne le Grand avait été vainqueur. Michel le Brave est mort à Turda, assassiné par les serviteurs des Habsbourgs. La tragédie dont il fut le héros fut cependant aussi féconde que la victoire d'Etienne le Grand. Sa tête coupée éclaira comme un symbole à travers les siècles les destinées de son peuple. Il s'inscrit dans la lignée des chefs

Scène de *Les Grands couturiers de Valachie*

Scène de *Chronique privée de Laonic*



Scène de *Marie 1714*

d'Etat roumains (tels Jean le Terrible, qui régna plus tard, ou Tudor Vladimirescu, au XIXe siècle) dont le destin personnel ne croisa que pour un bref instant l'histoire du pays, mais pour un instant qui fut décisif par l'effet produit sur les consciences (leur témérité étant la preuve qu'on peut dépasser certaines abdications que les lâches appellent des « réalités »). Le personnage de Paul Anghel se révolte contre « la condition historique », qu'il brusque, en brusquant son pays et ses contemporains, les soi-disant « sages » de l'époque. Son drame ne fut pas seulement la conséquence d'un tempérament impétueux et de sa sincérité de caractère, ou bien des difficultés politiques intérieures. Il constitue aussi l'aboutissement d'une condition historique tragique. Le symbole du « planétarium » par le truchement duquel la Turquie, l'Autriche et la Pologne arrangeaient leurs affaires et dans lequel, selon l'expression rapportée dans la pièce d'un fonctionnaire impérial « il n'y avait pas de place pour un pays de Valaques », est significatif en ce sens. A nouveau, comme dans *Petru Rareş*, « les deux histoires » s'affrontent et Michel remplit sa destinée tragique, féconde cependant, pour son peuple, dans la perspective des siècles.

Nous signalerons également comme une expérience particulièrement intéressante, s'encadrant cependant dans un autre courant du théâtre historique contemporain, la pièce *Maria 1714* par Ilie Păunescu, qui prend pour prétexte la mise à mort de Constantin Brâncoveanu et de ses fils, à Constantinople, en 1714. Il s'agit là d'un drame moderne, du point de vue de la psychologie des personnages, des problèmes posés et de l'expression linguistique. Tout comme *Les Grands couturiers de Valachie* par Al. Popescu et la *Chronique privée de Laonic* pas Paul Cornel Chitic, elle a pour objet avoué non pas de reconstituer l'histoire mais de véhiculer des idées contemporaines dans un emballage de prétextes historiques. Habitués à la manière traditionnelle, certains critiques et historiens ont, naturellement, exprimé des réserves, mais il va de soi que cette conception aussi est légitime et digne d'attention. Le succès de *Maria 1714* au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » de Bucarest, dans la mise en scène de Sorana Coroamă et l'interprétation méritoire d'Olga Tudorache et George Constantin en témoigne.

Dan Zamfirescu

Le Hachereau

Le film *le Hachereau* est réalisé d'après le roman de Mihaïl Sadoveanu portant le même titre, roman considéré comme l'un des chefs-d'œuvre non seulement de cet auteur, mais de toute la littérature roumaine du XXe siècle. A l'époque, Sadoveanu lui-même avait emprunté le sujet du roman à un autre chef-d'œuvre, appartenant à la littérature populaire roumaine: *Miorița* (l'Agnelle). Le grand conteur aimait cette ballade plus que toute autre œuvre de la littérature roumaine. Bien plus, il en avait découvert une variante inédite, qu'il considérait comme plus artistique que la forme traditionnellement acceptée, laquelle avait été popularisée au XIXe siècle par le poète Vasile Alecsandri. D'autre part, le poète et philosophe Lucian Blaga avait édifié un concept de philosophie de la culture, une catégorie même, *l'espace mioritique*, particulier, selon lui, à la spiritualité du peuple roumain. Il s'agit d'un espace vaste, « ondulé », qui relie la montagne à la plaine. Car, dans l'ancien temps, un grand nombre de Roumains étaient pâtres et pratiquaient la transhumance, c'est-à-dire qu'ils quittaient la plaine pour se rendre dans les montagnes, pour ramener en hiver leurs troupeaux de la montagne dans la plaine. Tout au long de ce chemin — lent et long — ils couraient de nombreux dangers, entre autres celui d'être tués et pillés. Dans la ballade populaire, le pâtre est prévenu par l'une de ses brebis que deux « păcurari », deux bergers, ont fait le projet de l'assassiner. Fataliste par nature (c'est l'hypothèse adoptée par Vasile Alecsandri), le pâtre se résigne à l'inévitable et ne prend aucune mesure pour se défendre. Des thèses ultérieures ont démontré que le fait même de connaître les intentions des deux autres devenait pour lui la meilleure sauvegarde, le péril étant implicitement conjuré. C'est ainsi que s'explique le fait que le pâtre de *Miorița* parle avec sérénité et même avec une réelle satisfaction poétique de sa mort prochaine. Mihaïl Sadoveanu, dans *le Hachereau*, a opté cependant pour une autre hypothèse: le pâtre ne sait pas ce qui se trame contre lui, il sera donc tué par ses deux compagnons sur la route qui le ramène de la montagne dans les pâturages de la plaine. La femme du mort attend vainement le retour de son mari. Finalement, elle décide d'aller le chercher, suivant en sens inverse le chemin parcouru par celui-ci et demandant partout si quelqu'un a vu passer son homme. Dans l'un des villages, elle retrouve le chien du troupeau et, avec l'aide de celui-ci, découvre au fond d'un ravin escarpé les ossements de l'homme assassiné. L'amour et la terreur lui avaient fait quitter la maison. Un âpre besoin de vengeance lui fera poursuivre, dès lors, sa voie, jusqu'à l'accomplissement exemplaire de l'acte de justice.

Quand un roman est porté à l'écran, l'adaptateur a, bien sûr, la latitude — sans en fausser le sens général, certes — d'opérer une sélection parmi les différentes idées de la narration et, afin de mieux mettre en valeur le thème, d'insister sur l'une d'entre elles, de préférence sur celle à laquelle l'écrivain lui-même avait réservé la première place. C'est exactement ce qu'a fait, dans son film, le metteur en scène Mircea Mureșan, auteur, entre autres, d'une intéressante adaptation cinématographique de *la Révolte* de Liviu Rebreanu (voir Revue Roumaine 3/1966). L'héroïne de Sadoveanu, Vitoria Lipan, présente deux traits de caractère essentiels. C'est une paysanne obstinée qui, d'une part, croit à la justice divine et à l'inéluctabilité du destin; par ailleurs — autre caractéristique du paysan et, surtout, de la paysanne — elle est douée d'une ruse subtile, d'une astuce aiguisée cachée sous une feinte naïveté. Favorisée par la chance, mais surtout par son habileté, l'héroïne découvrira les coupables avec l'adresse et le « flair » d'un véritable détective. Aidée par une autre paysanne, la femme d'un aubergiste, Vitoria parvient à faire parler les épouses des deux assassins, et à les dresser l'une contre l'autre. Ce côté policier était, chez Mihaï Sadoveanu, savoureux et original. Certes, les méthodes et les stratagèmes des deux femmes détectives ne rappellent que d'assez loin ceux d'un commissaire ou d'un procureur classique. Mais leur efficacité sera pour le moins égale. La psychologie de Vitoria Lipan présente encore un autre aspect: son allure de prophète, de pythie péripatétique, d'hallucinée. Cette paysanne s'engage dans son expédition comme elle partirait pour une chasse dans l'inconnu et le néant, mais avec le faux calme des illuminés. Cet aspect est, sans aucun doute, le trait fondamental du caractère de Vitoria dans le film de Mureșan, comme il l'était déjà dans le roman de Sadoveanu. Le metteur en scène a fait toutefois plus que de respecter la lettre du roman. De ce trait — prédominant, il est vrai — il a fait une caractéristique exclusive. Délibérémeut, il a négligé le côté policier, considérant sans doute que celui-ci pourrait nuire à la pureté psychologique de l'héroïne. Selon nous, les deux angles sous lesquels la question peut être envisagée ne sont nullement contradictoires. D'ailleurs, l'enquête de facture policière aurait pu être commentée au moyen des actions de l'autre personnage féminin, qui a été purement et simplement eliminé du film. Vitoria aurait pu poursuivre son calvaire, sa voie d'extralucide, laissant à d'autres le soin des recherches et des sondages. On aurait donné, de cette façon, plus de dynamisme au film, tout en conservant intacte (et même en la soulignant, par contraste,) la pureté de l'héroïne principale, sur le plan esthétique souhaité par Mircea Mureșan. Mais, le metteur en scène en a jugé autrement. C'est, bien entendu, son droit absolu, d'autant plus qu'il a eu soin de s'assurer une distribution remarquable. Le rôle de Vitoria Lipan est particulièrement ardu, car il se base presque uniquement sur la vie intérieure, sur la spiritualité, sur le pathétique d'une décision inébranlable, sur la volonté d'aller jusqu'au bout. A cette fin, il fallait un visage expressif, qui, bien qu'indirectement, rendît sensibles toutes ses pensées. Mircea Mureșan a eu le mérite de reconnaître de telles qualités dans le jeu de

Scène de *Le Hachereau*

l'excellente actrice espagnole Margarita Lozano. Il a aussi trouvé une actrice roumaine, Eugenia Bosinceanu, qui a magistralement doublé la voix, conservant exactement le même ton, en apparence monocorde, mais en réalité varié, nuancé, le ton des êtres pour qui chaque parole est appuyée, pesante, comme un verdict de la fatalité. Le chemin parcouru par Vitoria Lipan nous fait souvenir de la belle pensée d'Emerson: « Pour qu'un chariot avance, il faut l'atteler à une étoile. » Vitoria Lipan semble continuellement guidée par un astre. L'art de Margarita Lozano donne, d'une façon délicieusement amère, cette sensation.

Vitoria est une femme qui n'a pas loin de quarante ans, âge auquel les paysannes semblent généralement assez fanées. Mais elle ne l'est pas, car son grand cœur lui confère une éternelle jeunesse et donne en même temps à sa physionomie une constante beauté. Elle est vêtue de façon à dissimuler entièrement ses attraits. Elle porte une longue robe, ses pieds sont enroulés dans des bas de laine qui épaississent la cheville; la taille n'est pas marquée; seul son visage reste visible. Et ce visage est d'une spiritualité, d'une diversité, d'un pathétique infinis. Et puis, il est très beau: calligraphiquement et artistiquement beau. C'est-à-dire qu'il s'illumine parfois brusquement d'une beauté nouvelle, puis redevient neutre, jusqu'à l'explosion suivante. On dit qu'une femme n'est véritablement belle que si, de temps en temps, elle *devient* belle. Et elle devient belle non seulement par ce qu'elle *est*, mais surtout par ce qu'elle *fait*. Margarita Lozano possède cette qualité.

Certains critiques ont soutenu qu'un récit aussi tragique méritait l'honneur d'être traité en noir et blanc. Nous sommes, au contraire, de l'avis de Nicu Stan (le chef opérateur) et de Mircea Mureşan. Une aussi sombre histoire exigeait, précisément parce qu'elle était sombre, un film en couleurs; car cette dramatique histoire est celle de Vitoria, et elle n'affecte en rien les paysans dont celle-ci traverse les villages. Comme une perfide ironie, sa route ténébreuse ne traverse que des paysages riants, des sites clairs, sereins, des splendeurs joyeuses, comme pour mieux faire comprendre à quel point la nature — où l'humanité — peut être indifférente aux malheurs de l'individu. (Tourgueniev l'avait d'ailleurs indiqué depuis longtemps dans ses *Récits d'un chasseur*.)

D. I. SUCHIANU

Carnet de beaux-arts

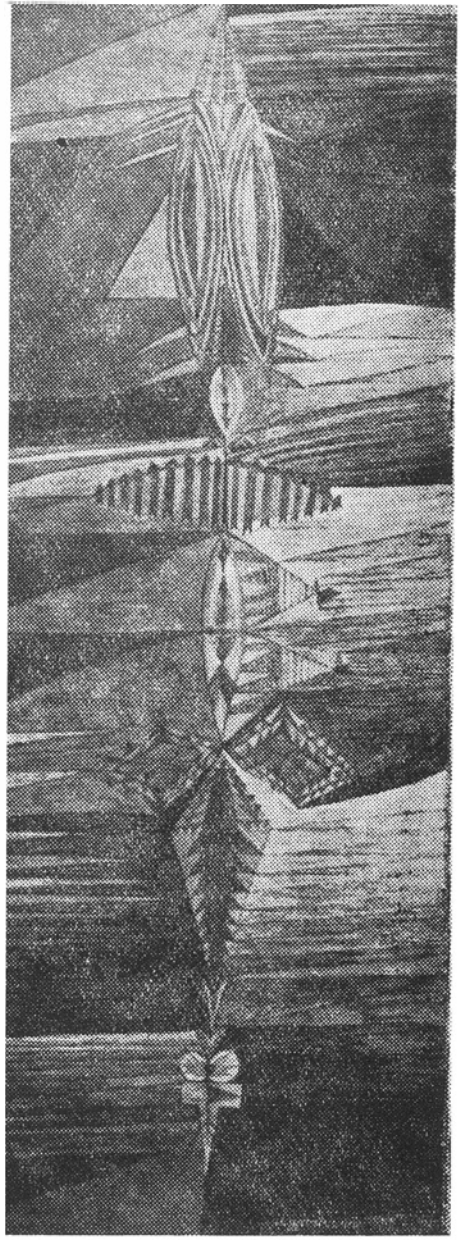
Vers la fin de 1969, VASILE GRIGORE, l'un des meilleurs coloristes de la peinture roumaine actuelle, exposait sur un panneau des galeries Apollo de Bucarest. Chacune de ses toiles étant conçue dans une certaine gamme chromatique, avec une préférence évidente pour les modulations des couleurs chaudes — rouge, orange ou jaune, Vasile Grigore est un véritable virtuose du genre, chacune des surfaces peintes par lui représentant un accord chromatique parfait. Située à la frontière subtile du figuratif et du non-figuratif, la peinture de Vasile Grigore réalise le rêve de tant de peintres de « musicaliser» l'expression de la couleur justement parce qu'il obtient ces accords parfaits qui posent leur empreinte sur la sensibilité du spectateur par un effet convergeant simultané. Son sens de la couleur se conjugue donc avec une science consommée des possibilités chromatiques, résultat d'une étude persévérante. Dans cette mise en harmonie de la surface peinte, le calcul des formes, l'équilibre et les proportions jouent un rôle important. La chaude lumière qui se dégage des toiles de Vasile Grigore crée un univers plein de vitalité, une sorte de concentré d'énergie solaire.

C'est aux mêmes galeries Apollo qu'a exposé quelques-unes de ses toiles un autre peintre marquant, ION NICODIM, qui s'est fait connaître par plusieurs remarquables expositions internationales et dont l'une des tapisseries a été retenue pour la décoration du Palais des Nations Unies à New York. Ion Nicodim, donc, présentait aux galeries Apollo des ouvrages de techniques diverses (huile, gouache et gravure sur métal), parfois combinées. Contrairement à Vasile Grigore dont la peinture exprime une vitalité condensée, Nicodim semble s'installer dans un univers pictural dont l'atmosphère est raréfiée et la matière diffuse — comme celle qui, au dire des savants, règne en certaines régions de l'espace cosmique. « Le cerf-volant» construit de lignes parallèles, espacées, et non de tâches compactes acquiert ainsi une existence discontinue, tandis que les couches géologiques de la « Montagne magique» perdent toute trace de la solidité et du poids des roches. La transparence de la matière liquéfiée est extrême dans la représentation du « Lac paisible», signe plastique d'une profondeur cachée, sous une surface où flottent des formes capricieuses. L'intention de représentation picturale, non pas des aspects directement saisissables de la réalité, mais de sa stratification même, se remarque, aussi, dans d'autres compositions. Quant à l'ouvrage intitulé « Espace nordique» où il utilise la gravure « Le lac paisible» multipliée en collage sur toile, celui-ci semble caractéristique pour toute la peinture de Nicodim, qui est une expression de cette capacité de se détacher du réel, de se retirer dans un monde purifié.

Le graveur MARCEL CHIRNOAGĂ se montre de plus en plus attiré par un art peuplé d'allégories, où la densité de l'image procède de la littérature impliquée. Une exposition antérieure du même artiste le montrait enclin à la description d'un monde hermétique, pareil aux ovules du règne biologique ou aux espaces renfermant les organes internes du corps animal, espaces suffocants, où les figures humaines s'entassent, comme torturées par la fatalité des impulsions instinctuelles. On remarquait également dans ses gravures un vague parfum Sécession dégagé par certains traits d'un symbolisme mélodramatique et par l'utilisation d'arabesques contorsionnés pour les visages humains et les formes de végétation quasi-carnivore qui les entourent, capables de les consommer, voire de les annihiler. Dans son exposition présente, Chirnoagă est placé, de façon encore plus évidente, sous le signe d'un style historique, à savoir d'un certain maniérisme postérieur à la Renaissance (qui, disons-le au passage, a constitué une source, un point de départ de nombre d'auteurs appartenant à la ligne sécessionniste ou surréaliste). Il est vrai, cependant, que, si Chirnoagă s'inspire des illustrations des traités scientifiques de l'époque susdite ou des cartes de cette même époque, entourées de figures allégoriques, qu'il adopte pour leur imprimer de nouvelles significations, il utilise souvent ce même style de la gravure du XVI$_e$ siècle pour de nouvelles allégories, créant ainsi une sorte d'équivoque historique. En fait, lorsqu'il emprunte aux surréalistes leur technique du montage dans le but d'obtenir des images bizarres, Chirnoagă mise, le plus souvent, sur le voisinage inattendu des produits d'époques différentes: la locomotive du siècle dernier et les bœufs qui figurent sur les bas-reliefs romains, un vieux type de tramway et Saint Christophe portant l'enfant Jésus, etc. Une certaine osmose se produit entre ces élements juxtaposés, d'abord du fait qu'ils sont traités dans un certain style, ensuite parce qu'ils ont un caractère anachronique: symboles des débuts de l'industrialisation, les machines représentées sont devenues elles-mêmes des pièces de musée. Reste à savoir si, en reprenant des solutions déjà expérimentées, Marcel Chirnoagă justifie ces emprunts, en infusant à ses images un potentiel cognitif et une capacité supérieure de révélation.

Les salons de l'Athénée de la Jeunesse ont hébergé l'exposition de deux peintres fraîchement émoulus de l'Institut des Arts Plastiques de Bucarest. Leurs œuvres se situent à deux pôles diamétralement opposés des tendances actuelles. Si ION GRIGORESCU transpose directement les données du réel, MANUEL ZELŢER a recours aux signes plastiques élémentaires, aux schémas, aux abstractions qui tendent à se constituer en symboles. Manuel Zelţer décrit la confrontation dramatisée d'entités opposées: la virilité et la féminité, l'aggressivité et la passivité, l'inertie et le développement. Ses dessins à la plume constituent une sorte d'exposé didactique simplifié de ses principes expressifs. Il part de schémas délibérément rudimentaires. D'un côté, apparaît l'élément dominant, représenté souvent par un œil, symbole emprunté à la représentation traditionnelle de la divinité suprême, qui, se confondant, à la manière

1



2

3

1. MANUEL ZELȚER: Mars hiératique dans un milieu potentiel

2. MARCEL CHIRNOAGĂ: Dragon

3. ION GRIGORESCU: Coupole

de Kafka, avec la personne du père, est un juge inflexible et arbitraire. De l'autre côté, une forme fragile, flexible, maléable et vaguement contourée, peut-être, même, uniquement ponctuée, une sorte de matière fluide protoplasmique. Zelţer étudie les possibilités d'expression graphique par l'utilisation des bandes: une sorte de rubans diversement orientés. L'intolérance, par exemple, apparaît comme une bande très rigide, qui anéantit, déchire dans son ascension toute forme à direction différente. Chaque dessin semble un petit drame, joué entre deux signes personnalisés. Et chaque fois, le drame est isolé dans un cube, qui rappelle celui de la scène d'un théâtre classique, ce qui souligne le caractère conventionnel, abstrait, de l'antagonisme dramatique, dont l'extraction du contexte des autres rapports fixe l'attention sur sa bipolarité. Les toiles proprement dites se constituent en suites, décrivant les phases de drames abstraits, cette fois plus complexes. Chaque image devient l'une des hypostases d'un conflit de forces, conçues sous la forme de personnages-entités. Manuel Zelţer se sert des symboles des arts primitifs et des signes de la magie médiévale, pour développer une vision stylistique géométrisante. Transformés et interprétés, ces signes se superposent et s'articulent, constituant des structures abstraites saisissantes. Ces véritables individualités, que l'on peut reconnaître, en vertu de la métamorphose qu'elles subissent sur le parcours de la suite picturale, sont opposées de façon aussi évidente et témoignent d'une telle vitalité par leur manière d'agir, de s'« installer» devant nous, qu'elles deviennent, baptisées Mars, Tidide, Diomède ou Abraham, des « êtres picturaux». Soulignant la transposition dans un monde mythique d'une vision philosophique, les titres reflètent non pas un recours artificiel à des béquilles littéraires, mais une collaboration constructive de la parole et de l'expression plastique.

Nous disions que la peinture de Ion Grigorescu se situe au pôle opposé des recherches plastiques actuelles. Grigorescu se veut « purement et simplement réaliste» et en effet il présente des images analogues au réel. L'artiste se rend compte pourtant que l'on ne peut pas être « purement et simplement réaliste». On est réaliste pour souligner un certain aspect du réel, une certaine couche de significations du réel. C'est pourquoi, pareil à tous ceux qui sondent les profondeurs du réel, il construit son image sur certains axes. On ne devient pas « réaliste» parce qu'on évite ce qui pourrait être appelé « l'art décoratif classique du XX-e siècle», une certaine harmonisation des surfaces à la manière de Matisse, ou que l'on s'inspire, au contraire, des explosions chromatiques de l'affiche contemporaine. Grigorescu est réaliste, non pas par la négation, mais par l'affirmation de certaines significations du réel.

Parfois, l'axe révélateur est plus subtil, la sonde qui perce les couches hiérarchisantes de la réalité est plus efficace. Par exemple: l'image d'un groupe de personnes montant ou descendant un escalier, vue de différentes perspectives plongeantes, suggère cette possibilité de perception diverse du réel. La silhouette agrandie d'un soldat (et I. Grigorescu semble souligner qu'il se situe aux antipodes de la pensée plastique de son collègue Zelţer, par son refus de donner un titre à ses images), grandie jusqu'à des dimensions monumentales, acquiert une présence aux sens multiples, par ses dimensions mêmes. Ailleurs, l'artiste analyse le mouvement des corps (celui d'un corps jeune et gracieux ou celui d'une vieille femme), rend la suite des phases du mouvement, introduisant, dans ce cas, des moyens d'expression plastique propres au cinéma. Dans le premier cas, celui du mouvement d'un corps jeune, l'accent tombe sur la continuité du mouvement, sur la fluidité des lignes, dans le second, sur la gaucherie, sur les trébuchements. Des formes simplifiées, isolées sur un fonds neutre, constituent une modalité spécifique de transposer le réel sur un plan abstrait, par leur emplacement dans un lieu indéfini, un « lieu sans lieu». Les stylisations font ainsi ressortir l'inédit, les formes inattendues et, en même temps, révélatrices du quotidien. Ion Grigorescu veut que son art réaliste soit direct et, en même temps, facile à diffuser. Il choisit pour cela une technique peu coûteuse et permettant une multiplication rapide: la peinture à l'huile à l'aide de pochoirs.

Situés aux antipodes, ces deux jeunes peintres se rencontrent dans leur refus de la « peinture décorative». S'opposant aussi à une autre tendance contemporaine, celle de réduire l'art à la création d'un milieu adéquat à la vie quotidienne, à un art « d'environnement», ils affirment leur confiance en la capacité révélatrice de l'art, capacité essentielle pour l'existence humaine.

YVONNE HASAN

Réflexions sur l'art de l'interprète

Art temporel, comportant certaines analogies avec les arts spatiaux par le fait d'organiser des formes, des volumes et des teintes sonores, la musique, dans l'acception que l'Europe lui donne depuis plusieurs siècles, suppose deux aspects: musique écrite, faite de formules graphiques confiées au papier par la plume du compositeur, et musique vivante, jouée ou chantée, se déroulant dans le temps, telle qu'on la perçoit dans les salles de concert, par le truchement de l'interprète. Mais la musique orientale, ou même le folklore européen, confondent compositeur et interprète en une seu-

le et même personne: elle dispose d'un certain nombre de formules, de types structuraux, de rythmes et d'intonations perpétuées par la tradition, dont elle use parfois au cours d'improvisations très libres. Mieux encore: aux Indes ou à Bali, l'auditeur appréciera moins l'introduction d'éléments nouveaux que les fioritures, les nuances, la combinaison hardie des rythmes et des motifs mélodiques, les subtilités d'exécution, fruit de la maîtrise et de la personnalité de l'interprète. Officiant d'un rituel connu d'avance par le public, son art se fera remarquer s'il parvient à réaliser, par une concentration momentanée, une communion collective, une vibration unique des âmes, à l'aide de schémas le plus souvent usés. Sur notre continent, les troubadours ont cumulé le rôle du créateur et de l'exécutant; de nos jours, le jazz propage le même système d'improvisation individuelle ou collective.

*En ce qui concerne la musique d'auteur, elle n'a pas retenu la suggestion lancée par Hindemith il y a un demi-siècle, celle de l'interprète-esclave, obéissant avec une fidélité impersonnelle au compositeur et faisant de son mieux pour s'effacer derrière la pensée originelle, pour n'être plus qu'un mécanisme animant docilement, sans faire sentir sa présence, un verbe encore non prononcé. Bien au contraire: certains compositeurs s'intéressent aujourd'hui à la musique aléatoire, où l'interprète, selon son goût, sa sensibilité et sa capacité d'organiser les surfaces sonores, choisit entre plusieurs variantes possibles, et décide sur-le-champ du déroulement ultérieur du morceau, en matérialisant un des aspects proposés par l'auteur. La musique sur bande magnétique (*tape-music*) est sous ce rapport plus intéressante encore: le compositeur dirige la réalisation dans ses moindres détails, comme le peintre à son chevalet, ce qui lui aurait été impossible autrement, même en annotant sa partition avec une minutie extrême. D'un côté, notre époque accorde à l'interprète un crédit grandissant, lui réclamant des modes inédits d'interprétation; de l'autre, la tâche de l'exécutant se trouve compliquée par la grande diffusion des disques, qui lui interdit toute entorse aux normes du style et surtout de la technique. L'exactitude de l'intonation, du rythme et des nuances, le respect de la partition — dont Toscanini a fait un culte — exigés par les mélomanes ne laissent à l'initiative personnelle que les menus détails; l'interprète est caractérisé uniquement par les dispositions de son tempérament, par son pouvoir de se concentrer et de transmettre, par sa force psychique. Jouer Bach, Mozart ou Chopin est devenu une entreprise assez risquée, où le raffinement des nuances est poussé jusqu'à la stérilité par des exigences inhibitoires et des barrières sans nombre.*

Dans ces conditions, les petits artisans sont bientôt réduits au rôle d'idoles de province, tandis que les grands artistes se surpassent, gravissant rapidement la pente dangereuse d'une asymptote. Dans un équilibre vulnérable, mais réconfortant, Kempff, Stern, Rostropovici ou Schwartzkopf dominent la musique sans l'outrager et démontrent qu'au niveau des réalisations exceptionnelles, discuter du rôle et des limites de l'interprète n'a plus de sens; ou bien, au contraire, est-ce là une vérification de l'assertion platonicienne, selon laquelle une action n'est pas bonne ou mauvaise en soi, mais le devient selon la manière dont nous l'accomplissons. Malgré la diversité de leurs conceptions et de leur structure psychique, les créateurs s'apparentent au nom des vérités essentielles qu'ils servent, comme au nom de leur temps, dont les phénomènes culturels, les idées, l'état d'esprit, l'art de vivre les marquent indépendamment de leur volonté. Chacune de ces exceptions figure un univers imparfaitement connaissable, un exemplaire unique dans une multitude diverse.

Nous pourrions facilement trouver parmi les chefs d'orchestre et les interprètes roumains quelques personnalités que leur maîtrise place tout naturellement au rang des noms jouissant d'une circulation internationale. A Cluj, par exemple, deux chefs d'orchestre, Erich Bergel et Emil Simon, sont de ces artistes qui cherchent à rendre avec précision et un maximum d'efficacité le texte musical. Avec eux, Antonin Ciolan, doyen d'âge, est le descendant d'une filiation imposante, qui eut le rôle de diffuser le style du grand répertoire allemand dans sa plus parfaite authenticité.

Très proche de l'interprétation des œuvres majeures, telle qu'elle se perpétue dans l'esprit du public, le violoncelliste Radu Aldulescu est profond, équilibré. Eloigné des conventions et de toute pensée scolastique, son art est sobre et cherche à obéir méticuleusement aux intentions du compositeur. C'est un des raffinés qui se laissent connaître dans le détail d'un accent ou d'un trait d'archet, qui cultivent la beauté du son et l'élégance du phrasé. Au concert, les effets prémédités cèdent le pas au don de soi spontané (si la vie ou la fausse tragédie exigent de l'ostentation, l'art et les esprits élevés ont le geste simple); le violoncelliste s'incline « humblement » — comme le désirait Enesco — devant les grandes ombres du passé, s'efforçant affectueusement de s'identifier à la personnalité du compositeur. Car la soumission volontaire est souvent le signe d'une force psychique peu commune, tandis que bien des êtres véhéments, autoritaires, ne cherchent qu'à se persuader de leur propre existence. L'auditeur se trouve devant un édifice harmonieux, d'une diversité infinie, et goûte une musique toujours renouvelée et sans cesse égale à elle-même. Pendant qu'elle se déroule, l'ouïe s'attarde sur des détails exquis, puis les reconsidère dans une perspective d'ensemble, comme lorsqu'on parcourt en tous sens la surface d'un tableau — y trouvant une correspondance exacte du tout et des parties, confondues en un moment unique pouvant se dilater à l'extrême. Affranchi des vains tourments, le cœur participe à une réalité sereine qui lui ressemble, par-delà les tourbillons complexes et savants des mouvements de détail. L'apport de l'interprète est ici la ferveur du premier adepte, du plus initié parmi les disciples.

Les trouvères et les moines du Moyen Age chantaient ou jouaient la musique qu'ils avaient inventée; les polyphonistes flamands et les maîtres préclassiques ne reconnaissaient qu'un passé tout proche, tout le reste étant barbare à leurs yeux; Mozart ou Beethoven jouaient en concert leurs

propres œuvres, comme les clavecinistes français; Bach étudiait ses contemporains et les générations immédiatement précédentes, uniquement pour parfaire son métier; comme en tous les domaines, les romantiques ont fouillé le passé, mais Liszt, Chopin ou Weber avaient à peine le temps de s'occuper, dans leurs apparitions en public, des œuvres de leurs amis. Par excès de zèle et par simple commodité (encouragée et soigneusement perpétuée par les esprits conservateurs), notre époque se nourrit avant tout du passé; il est rare d'entendre une œuvre plus jeune d'un demi-siècle. L'accommodement à la réalité est ardu, les interprètes refluent vers le passé, cachant leur carapace étroite et dure à l'ombre de noms dès longtemps consacrés. Mais est-il possible pour qui vit dans le passé — un passé irréel et difforme, car ces auteurs favoris furent en leur temps des innovateurs, et non pas des blasés plongés dans des souvenirs mal compris — de s'extérioriser généreusement, au moment d'innovation spontanée de l'acte créateur? Le culte du passé dégrade la fonction communicante et, chose trop souvent expérimentée dans les salles de concert, le fluide magique qui devrait retenir le souffle de centaines de personnes, demeure chétif et impuissant, sans réussir à passer la rampe. On objecte que l'habitude d'interpréter la musique moderne risque de nuire, par exemple, à la technique romantique; mais l'obligation de se familiariser avec des styles différents n'entre-t-elle pas dans les attributions d'un interprète ou d'un chanteur? Certes, les affinités et les préférences président au choix du répertoire, et nombreux sont les artistes qui réservent une très petite place à la musique moderne, quand ils ne l'évitent pas tout bonnement. De grandes personnalités ont consacré une partie de leur activité à certaines époques ou à certains compositeurs; c'est bien possible, mais avant de choisir, ils avaient prouvé qu'ils pouvaient interpréter aussi autre chose. Quoi qu'il en soit, on est loin de compte si l'on s'en rapporte aux programmes de concert, et figurant une fois de plus l'exception, Kempff ou Menuhin jouent classiques et romantiques au présent de l'indicatif, affirmant leur actualité vivante, positive, absolue, autant que celle de la musique.

En Roumanie, Alexandru Hrisanide est à la fois compositeur et interprète. Comme toujours dans ce cas, la connaissance intime des arcanes de la musique se reflète sur l'interprétation, qui se distingue par sa maîtrise, son audace, et par l'abandon d'une virtuosité ostentatoire au profit du contenu. Ceci ne veut pas dire que Hrisanide ne possède pas une technique parfaite. Qu'il joue sa musique ou celle de ses amis roumains, du Bach ou des modernes, nous trouverons dans son interprétation des sonorités précieuses, rares et souvent insolites, que seule permet une maîtrise totale du métier. Dans le second mouvement du Concerto de chambre *d'Alban Berg, qu'on a pu entendre récemment, le son grave du piano, à peine dégagé de l'ensemble et pourtant toujours présent, d'une grandeur noble et riche de significations musicales, aurait suffi à donner toute la mesure de ce compositeur-interprète. Mieux encore, Hrisanide possède sans effort la technique ardue du jeu sur piano préparé, qui exige de l'interprète des modes d'attaque inaccoutumés, par exemple le pincement ou le heurt des cordes, des effets de percussion dans le corps de résonance du piano, etc. Ce genre de musique implique non seulement une technique instrumentale spéciale, mais aussi le contrôle de l'attitude et des gestes, qui doivent acquérir une signification esthétique.*

Aurelian Octav Popa appartient à la même génération; il connaît aussi la pratique de la création, mais ne paraît en public qu'en interprète. Parmi les artistes roumains il est sans doute l'un de ceux qui possèdent le plus large registre; son répertoire comprend le meilleur des œuvres pour clarinette solo ou musique de chambre, et va des musiciens préclassiques à nos jours. Excellent dans toutes ces périodes, Aurelian Popa demeure surtout un interprète de la musique contemporaine; qu'il joue Mozart ou les Trois morceaux pour clarinette solo *de Stravinski, il reste un grand artiste. On pourrait insister aussi sur l'effet stimulant que la présence d'Aurelian Popa a eu sur la musique roumaine: en un temps où rares étaient les interprètes assez hardis pour s'attaquer avec persévérance au répertoire contemporain et résoudre ses problèmes de technique ou d'assimilation musicale, de nombreux compositeurs roumains ont écrit spécialement à son intention. Certaines de ces œuvres (la* Sonate pour clarinette solo *de Tiberiu Olah, les* Inventions *de Ştefan Niculescu ou les morceaux pour clarinette, piano et piano préparé d'OctavianNemescu) ont marqué des dates importantes dans l'évolution de la musique roumaine. On pourrait en dire autant de la formation «Musica Nova», dont l'apport est remarquable en qualité et en quantité. Virtuose de la clarinette, Popa a un jeu aisé, coulant de source, il s'identifie à son instrument qui s'anime et transmet, avec un rendement maximum, la sensibilité de l'artiste.*

C'est ici encore, parmi ceux qui savent animer la musique du temps présent, que nous citerons Iancsy Körössy, pianiste et compositeur de belle tenue, que son inventivité et sa virtuosité instrumentale placent à la tête des jazz-men roumains. Traversant avec désinvolture les styles les plus divers, de l'époque classique au be-bop *ou au* free jazz, *auteur lui-même de plusieurs adaptations de morceaux folkloriques, Körössy possède un style sobre, où comptent pour beaucoup la subtilité des détails, la lucidité et une prodigieuse fantaisie.*

Ces dernières années ont vu s'élever bon nombre de jeunes artistes qui suscitent de grands espoirs. Parmi eux, le pianiste Radu Lupu semble incarner la personnalité que la Roumanie attend depuis la mort de Dinu Lipatti. Malgré les risques et les doutes que soulève une interprétation assez sophistiquée — exagération inévitable à son âge — il n'est pas difficile de reconnaître dans son jeu les indices d'une présence majeure: autorité intellectuelle, passion contenue, détails soignés, jamais inexpressifs, envoûtement créé par une sensibilité proustienne. Outrepassant parfois, au grand effroi de certains, les frontières de la simple correction, Radu Lupu fut au dernier «Festival Enesco» le seul concurrent toujours captivant, toujours imprévu, et dont la volonté dominait la musique. Ses interprétations

suscitent l'émotion que seules donnent les œuvres d'art.

Il arrive que, disséminés parmi les auditeurs, les vassaux du conformisme outragé s'empressent de refuser au «profanateur» le droit d'être lui-même. Pourtant, quand on reproche à un interprète sa vision inédite (et non pas les atteintes au style ou le manque de cohésion interne de sa lecture), on feint d'ignorer qu'une œuvre musicale, plus encore qu'une œuvre littéraire, poursuit, dès sa création, une carrière autonome. parfois même à l'encontre des intentions de l'auteur. La fable de Pygmalion a du vrai: les œuvres les plus parfaites dépassent l'entendement d'un seul être humain ou d'une seule époque historique. Le rôle de l'interprète sera d'en découvrir les facettes inexplorées et d'approfondir ainsi les dimensions de la musique; l'exemple de Debussy, en admiration devant la façon dont Toscanini dirigeait la Mer, *ou celui de Liszt, dont Chopin disait qu'il rendait mieux ses œuvres au piano que lui-même, montre assez qu'un auteur peut être surpris et ravi par sa collaboration avec un autre grand artiste. Sans prétendre émettre de sentences, nous rappellerons que personne, quelles que soient ses intentions, ne peut se transposer entièrement dans les conditions matérielles, culturelles, psychologiques, etc. d'il y a deux siècles, à la façon dont Tristan et Iseult, par exemple, ne formaient plus qu'un même être; par contre, toute matérialisation sonore à la mesure de ceux auxquels la musique s'adresse et portant l'empreinte de l'exécutant se trouvera avantagée. Sans ignorer les données stylistiques, l'interprète choisira — preuve encore de son apport créateur — parmi un nombre de possibilités pratiquement infini, les nuances qui conviennent le mieux à son caractère et à son époque. Cette collaboration exige de l'interprète des qualités musicales et psychiques particulières. Personnage actif, il n'a pas les délais de réflexion du compositeur et se trouve souvent obligé de faire face aux situations les plus imprévues; son attention et sa volonté sont soumises à des sollicitations si intenses, qu'elles pourraient constituer à elles seules un exercice spirituel indépendant. Le contact avec le public peut provoquer le trac, la pudeur et la réserve à l'égard de la foule, mais, en même temps, il stimule l'inspiration et l'émotion artistique.*

Assumant un destin exceptionnel, l'interprète devient un personnage-symbole, dont la courte existence publique concentre l'expérience d'une vie entière, et ce personnage doit être absolument authentique. Là encore, il nous faudra admirer le don de soi, le sacrifice récompensé, l'abandon des contingences en faveur d'une pénétration dans l'artifice, dans une fiction plus riche de sens.

Si tout cela est valable pour l'instrumentiste qui appelle à la vie un univers artistique abstrait, ce l'est plus encore dans le cas du chanteur-acteur. Bien qu'aux quatre coins du monde un préjugé rien moins qu'artistique fasse encore passer au premier plan la beauté de la voix — souvent exploitée de façon arbitraire et en contradiction avec le texte musical: notes aiguës prolongées pour l'amour de la performance, exagération du vibrato, *etc. — nous trouverons aussi des chanteurs qu'un jeu de scène artificiel et forcé ne satisfait pas, et qui placent la musique au-dessus de la compétition sportive. C'est le cas du baryton Dan Iordăchescu. Acteur parfait, dont le jeu épouse parfaitement la musique qu'il interprète, il s'accommode à plusieurs styles divers: insurpassé dans le lied allemand, il réussit également dans le* bel canto *italien qui lui donne toute satisfaction dans le maniement de sa voix célèbre, et demeure égal à lui-même avec Wagner ou Debussy. Mais seuls ceux qui l'ont entendu chanter Mozart, qui l'ont vu interpréter Don Juan, peuvent se faire une idée complète de son art. Le héros tant aimé pour sa vitalité et son attachement à l'instant éphémère, pour son mépris des conventions figées, le solitaire audacieux défiant la mort, trouvent dans Iordăchescu l'interprète d'une passion explosive et changeante, mais d'une radieuse noblesse, car il est, dans ce contexte, le plus digne représentant de l'espèce. D'autre part, Mozart semble le mieux convenir à la musicalité de cet artiste complexe, à qui il permet de manier habilement une syntaxe vocale châtiée et toujours surprenante.*

Les générations plus récentes ont trouvé, dans l'interprétation vocale, d'autres messagères de choix: Marina Krilovici, qui possède un tempérament ardent et un timbre doué de grandes virtualités dramatiques; Ileana Cotrubaş, voix et sensibilité remarquables, polies par la fréquentation des pages mozartiennes jusqu'à une transparence cristalline.

On peut accepter ou refuser la définition de Titu Maiorescu «l'art — cette noble inutilité»; on peut se situer sur les positions romantiques de l'art enflammant les cœurs, mais le ravissement de l'esprit et de l'âme ne se réalise pas par des moyens grossiers, privés de dignité intellectuelle. Toujours noble, donc étrangère aux vulgarités du lieu commun, la musique, parfois exempte d'émotion, ressemblera aux Apollons doriques, dont l'expression était due à la peinture: «Une fois la couleur effacée, le chef-d œuvre demeure» (Camus, Journal*); tant que le raffinement et l'élévation subsistent, l'attention et l'intérêt seront justifiés. Il se pourrait même que ce soit alors que nous gravissons les plus hautes cimes, à l'écart des faciles tentations du quotidien, celles surtout des effusions sentimentales, toujours subjectives. Il se pourrait aussi que la délectation due à «cette crête sereine / entrant par son reflet dans l'azur affranchi» (citation d'un poème de Ion Barbu) soit incomparablement préférable à celle que nous nous croyons en droit de réclamer à l'art. Une sensibilité un peu aiguë appréciera ce détachement par rapport à l'expression, à l'anecdote, à l'enveloppe extérieure des réactions psychologiques dont nous avons coutume de revêtir la musique, en faveur de la contemplation d'une construction pure. Que notre adhésion à cette esthétique soit explicite ou non, telle est la sensation que procure, par exemple, l'ensemble choral roumain «Madrigal» à chacun de ses concerts. Ses exécutions, toujours irréprochables au point de vue technique ou style, et que le répertoire abordé (préclassique ou contemporain) incline vers une émission presque sans* vibrato *et un fondu parfait de toutes les*

voix, semblent éveiller dans l'âme de l'auditeur ce qui s'y trouve de plus pur et de plus élevé.

Considérées sous cet angle, l'utilité et la complexité des efforts de l'interprète deviennent aussi évidentes que l'erreur de Hindemith. Il se pourrait même que cette activité soit plus importante et plus généreuse en satisfactions intimes que l'acte créateur proprement dit. Prophète d'une loi acceptée, vibrant à l'unisson du dieu créateur, l'interprète propagera, avec plus ou moins de talent, ce qu'il a su saisir de la révélation musicale, ce qu'il croit pouvoir être reçu et assimilé par les foules innocentes ou païennes. C'est là une traduction dans le temps, une adaptation à la psychologie de l'époque, et de cette servitude nul ne peut s'affranchir. Quelques-uns approchent de ce but, éliminant tour à tour les enveloppes passagères; Kempff demeure jusqu'ici l'ascète le plus profond et le plus redoutable. Mais par-delà le conditionnement tempéramental ou culturel, dans le pur univers des essences et de l'extase (état fondamental parfois chez Mehta ou Stern), toute différence entre l'auteur et le siècle s'efface, et les rares artistes découvrant ces régions décrivent les aspects infinis d'une seule et même vérité: la musique, située par-delà le beau et le laid, car l'auditeur y adhère sans réserves, étant cœur et âme à la merci de l'interprète. Et celui-ci, plus que le compositeur, en tire la satisfaction d'avoir trouvé la voie qui mène vers les hommes et de pouvoir, pour un temps défini, les subjuguer et les exalter.

SEVER TIPEI

ECHOS

(théâtre — cinéma)

● A la sixième rencontre des Théâtres stables de Florence, l'ensemble du théâtre « Lucia Sturdza Bulandra» de Bucarest a présenté des spectacles avec les pièces *le Neveu de Rameau* (dramatisation d'après Diderot, mise en scène de David Esrig) et *Léonce et Léna* de Georg Büchner (mise en scène de Liviu Ciulei).

● Andrei Şerban (Roumanie) a été le metteur en scène des pièces *Ubu roi* d'Alfred Jarry et *Arden de Feversham* (anonyme élisabéthain) au théâtre expérimental « La Mama» de New York.

● La télévision italienne a présenté la pièce *Une nuit orageuse* de I. L. Caragiale, dans la traduction et l'adaptation de Roberto Mazzucco.

● L'ensemble du Théâtre National « I. L. Caragiale» de Bucarest a présenté à Paris dans le cadre du Théâtre des Nations la pièce *Madame Chiriţa* de Tudor Muşatescu (d'après les vaudevilles et les comédies du classique roumain Vasile Alecsandri).

● La troupe des étudiants de l'Institut de langues étrangères de Bucarest (Faculté de langue anglaise) a présenté en anglais des spectacles avec les pièces *les Hommes des Cavernes* de William Saroyan et *Week-end* de Iosif Naghiu.

● Le Théâtre de poupées et de marionnettes « Ţăndărică» de Bucarest a fait une tournée dans plusieurs villes de l'Inde et de l'Iran.

● La pièce *Ulysse et les coïncidences* de Mircea Şeptilici et Gh. Dumbrăveanu a été présentée au Landestheater d'Altenburg (R. D. Allemande). Metteur en scène Willy Schweighofer.

● Sous les auspices du Musée d'Art Moderne de New York ont eu lieu les « Journées du film roumain». Ont été présentés *la Forêt des pendus, Dimanche à 6 heures, le Malicieux adolescent, les Ages de l'homme, Voroneţ* et quelques court-métrages de dessins animés de Ion Popescu-Gopo. *Le Malicieux adolescent* ainsi que *le Signe de la Vierge* et *les Ages de l'homme* ont été présentés aux « Journées du film roumain» qui ont eu lieu dans la salle du cinéma « Archimède» de Rome. La rencontre du public de Madrid avec le cinéma roumain a eu lieu sous le signe du *Bal de samedi soir, le Nègre blanc, Darclée, Dimanche à 6 heures, la Forêt des pendus, le Malicieux adolescent.*

● *Nouveaux films roumains : Deux hommes pour la même mort* — scénario de Andras Sütó, mis en scène de Gheorghe Naghi. Interprètes: Mateï Alexandru, Ilarion Ciobanu, Monica Ghiuţă. Image: Nicu Stan. Musique Dumitru Capoïanu. *Noces inoubliables* (long métrage documentaire en couleurs sur le Festival international d'art populaire de Bucarest — 1969). Réalisateurs Mirel Ilieşu, Eugen Popiţă, Eugenia Guţă. Commentaire réalisé par Paul Anghel. Arrangements musicaux de Theodor Mitache. *Le Sympathique monsieur R* — mise en scène de Ştefan Traian Roman, scénario de Tudor Popescu. Interprètes Mihaï Păladescu, Silviu Stănculescu, Gilda Marinescu, Virgil Ogăşanu, Anca Pandrea, Emikö Oss.

(beaux-arts)

● Expositions personnelles ouvertes à Bucarest: OCTAVIAN ANGHELUŢĂ, VASILE CELMARE, RODICA CONSTANTIN, ŞTEFAN CONSTANTINESCU, PETRI DIONIS, PETRE DUMITRESCU aîné, MAURICE FISCHER, VIRGIL GHINEA, DEM. IORDACHE, Dr. CORNEL MARKUS, VIOREL MĂRGINEANU, GEORGE PAUL MIHAIL, DAN NEGOESCU, CARMEN PĂTULEA, AUREL VASILESCU, VERA VERSLOVSKI-NIŢESCU, GNG. VÂNĂTORU (peinture), GHEORGHE DOBRE (peinture et art graphique), VASILE DOBRIAN (peinture, collages, reliefs), GEORGE POPESCU-GER (penture sur bois, aquarelle), LUCIAN SASSU, VALERIA STOÏCA (peinture sur verre), DUDA VOÏVOZEANU (peinture et dessin), MAÏA DAMADIAN (dessins), AUREL MIHAÏLOPOL (photographies).

● Expositions de groupe: CONSTANTIN PILIUŢĂ, A. NEDEL, M. BANDAC (peinture), CONSTANTIN FOAMETE (sculpture), CONSTANTIN BACIU (art graphique), HENRY MAVRODIN, LIA SZASZ (peinture), HARRY GUTTMAN (art graphique), GABRIELA MANOLEADOC (sculpture) — ADAM BĂLŢATU, GH. RĂDUCANU, DINU ŞERBAN, VASILE VARGA (peinture) — PAUL MIRACOVICI, NICOLAE BRANĂ (peinture), ISZAC MARTIN (sculpture) — VALENTIN TIMOFTE, ŞTEFAN CÎLŢEA (peinture et dessin) — EMILIA DUMITRESCU, PUIA MASICHIEVICI, ALA JALEA-POPA, ILEANA NICODIM (art graphique) — MARIN GHERASIM, BARBU NIŢESCU, IOSEF KRIJANOVSKY (peinture), GH. ILIESCU-CĂLINEŞTI (sculpture et dessin) — LIVIU STOÏCOVICI (peinture), DAN CIOCA, DAN PETRESCU-MOGOŞ (art graphique) — MIRCEA DUMITRESCU, EUGEN ISPIR, LIDIA NANCUINSKI, VICTOR ZEMLICKA (peinture), ILEANA DĂSCĂLESCU, ADRIAN NICULA (gravure et art graphique) — NUNI DONA, COCA MEŢIANU (peinture) — ŞERBAN EPURE, DIETRICH SAYLER (peinture) — CONSTANTIN PLATON, MARIN RĂDULESCU (peinture) — HELMUT STÜRMER, PETER SCHWEG (art graphique et butaphorie) — GHEORGHE ŞARU (peinture), IOANA KASSARGIAN (sculpture), CORNELIU PETRESCU (gravure), TONY AVRAM (caricatures).

ECHOS

ECHOS

● *La Musique de George Enescu* et *la Musique roumaine contemporaine*, tels furent les thèmes des conférences tenues dans plusieurs villes des Etats-Unis d'Amérique (New Orleans, Baton Rouge, Bloomington, New York) par le musicologue roumain Octavian Lazăr Cosma.

● De nombreux livres de musicologie, partitions et disques roumains ont été présentés dans une exposition ouverte à Köln.

● Artistes roumains sur les scènes musicales étrangères: l'ensemble de l'Opéra Roumain de Bucarest — dans plusieurs villes de la République Fédérale d'Allemagne et de la Bulgarie; l'ensemble de l'Opéra magyar de Cluj — en Italie; le chœur «Madrigal» en République Fédérale d'Allemagne, Grande-Bretagne, France; le quatuor «Muzica» en République Démocratique Allemande; le baryton Nicolae Herlea à Athènes, New York, Moscou, Odessa, Kiev, Tbilissi; le ténor Ludovic Spiess à München et à la Scala de Milan; le ténor Ion Buzea au Metropolitan Opera de New York; l'ensemble de musique de chambre «Pro Musica» en République Fédérale d'Allemagne et en Suède; l'ensemble de musique de chambre «Ars Nova» en Grande-Bretagne; le baryton Octav Enigărescu en France, Yougoslavie, Italie; le soprano Marina Krilovici à Hambourg, le pianiste Valentin Gheorghiu au Japon et aux Etats-Unis d'Amérique, le violoniste Radu Aldulescu en Italie, en République Démocratique Allemande, en Tchécoslovaquie et en U.R.S.S.; le pianiste Radu Lupu en Grande-Bretagne; les chefs d'orchestre Erich Bergel (R. F. d'Allemagne), Henri Selbing (Pologne), Mihaï Brediceanu (Etats-Unis, Amérique latine), Mircea Cristescu (Bulgarie).

● L'ensemble de ballet de l'Opéra d'Etat de Timișoara a présenté sur les scènes lyriques du nord de l'Italie (Modena, Ferrara, Reggio Emilia, Faenza, Carpi), des spectacles sur la musique de J. S. Bach, Tchaïkovski, Mahler, Webern, Pascal Bentoïu, Tiberiu Olah.

● Dans la première moitié de l'année 1970 ont présenté des concerts en Roumanie la Philharmonie nationale de Varsovie, dirigée par Vitold Rowicki, la Philharmonie d'Etat «Silezia» de Katowice, dirigée par Karol Strjja, avec le concours du pianiste Witold Zmudzinski, l'Orchestre de chambre de l'Université catholique de Santiago du Chili, les chefs d'orchestre Louis Frénaux (France), Louis de Froment (Luxembourg), Alfred Salter (Canada), Leif Seyerstamm (Suède), Lawrence Foster (U.S.A.), Tommaso Benintende Neglia et Pietro Argento (Italie), les pianistes Aldo Ciccolini (Italie), Magda Tagliaferro et Monique Haas (France), Idyl Biret (Turquie), Joseph Afidi (U.S.A.), Fausto Zadra (Italie), Sebastian Benda (Suisse), les violonistes Sidney Harth (U.S.A.), Ivry Gitlis (Israël), Régis Pasquier (France), le trio Bachkirov (U.R.S.S.), l'ensemble Benny Goodman (U.S.A.), la basse Miroslav Ceangalovici (Yougoslavie), les ténors Angelo Laforese, Danilo Cestari (Italie), Peter Schreier (R. D. Allemande), le baryton Guy de Frontagnère (Belgique), le mezzo-soprano Anguélova (Bulgarie).

NOUVELLES DE L'ÉDITION

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE

MARIN BUCUR: *Documente inedite din arhivele franceze privitoare la români în secolul al XIX-lea* (Documents inédits des archives françaises concernant les Roumains au XIXe siècle). D. BERCIU: *Arta traco-getică* (l'Art thraco-gète). MAURICIUS: *Arta militară* (l'Art militaire, trad. H. Mihăiescu).PAUL MICLĂU: *Semnul lingvistic* (le Signe linguistique). AL. PĂUNESCU: *Evoluția uneltelor și armelor de piatră cioplită descoperite pe teritoriul României* (l'Evolution des outils et des armes en pierre taillée découverts sur le territoire de la Roumanie). IOAN SLAVICI:*Opere*, Nuvele, vol. III (Œuvres, t. III, Nouvelles). Texte établi et variantes par Teofil Teaha. DUMITRU VATAMANIUC: *Ioan Slavici, opera literară*, vol. II (Ioan Slavici, l'œuvre littéraire t. II. Monographie). GHEORGHE VRABIE: *Folclorul—obiect—principii—metodă—categorii* (le Folklore objet—principes—méthode—catégories). Signalons encore: *Documenta romaniae historica*. A. *Moldova* (1626—1628) (la Moldavie, vol. XIX), élaboré par Haralambie Chirca; B. *Țara Românească* (1630—1632) (la Valachie, vol. XXIII) élaboré par Damaschin Mioc. *Noul atlas lingvistic român pe regiuni, Oltenia* (le Nouvel atlas linguistique roumain régional, vol. II, Olténie).

ÉDITIONS ALBATROS

Vers: PETRU ANGHEL: *Firul de iarbă* (Brin d'herbe). ION IUGA: *Almar*. OTILIA NICOLESCU: *Lumea care nu moare* (le Monde qui ne meurt pas). GHEORGHE PITUȚ: *Sunetul originar* (le Son originel). KÁLMÁN TOTH: *Lupul kagur* (le Loup kagour, trad. Gelu Păteanu). Mentionnons dans la collection« Luceafărul»: PETRE GOT: *Cer înfrunzit* (Ciel feuillu). GABRIELA IOAN: *Versuri albe* (Vers blancs). GABRIEL IUGA: *Înstrăinări* (Aliénations). FLORENTIN POPESCU: *Obsesia păsărilor* (Obsession des oiseaux). Dans la collection « les Plus beaux poèmes»: ION MINULESCU: *Poezii* (Poésies), anthologie publiée par les soins de Emil Manu. Prose. Romans. Récits: NICOLAE BREBAN: *Animale bolnave* (Animaux malades) IIe éd. CONSTANTIN CUBLEȘAN: *Clopotele de apă* (les Cloches d'eau). Dans la collection « Lyceum» nous signalons: BARBU DELAVRANCEA: *Teatru* (Théâtre, préface d'Al. Săndulescu). NICOLAE FILIMON: *Ciocoii vechi și noi* (Les anciens et les nouveaux maîtres), publié par les soins de DomnicaFilimon. Introduction par Șerban Cioculescu. ȘTEFAN O. IOSIF: *Versuri* (Vers) publié par les soins de Ion Roman. ALECU RUSSO: *Scrieri alese* (Œuvres choisies). Intr. par. T. Vîrgolici. ZAHARIA STANCU: *Pagini alese*, 2 vol. (Œuvres choisies, 2 vol.) publié par les soins de Adriana Mitescu. STENDHAL: *Mănăstirea din Parma* (la Chartreuse de Parme, trad. par Anda Boldur). IONEL TEODOREANU: *La Medeleni* (A Medeleni) 3 vol. Intr. par Marin Popa. Mentionnons aussi *Din presa literară românească 1900—1918* (De la presse littéraire roumaine 1900—1918) avec une préface de D. Murărașu. *Școala ardeleană* (l'Ecole transylvaine) 3 vol. Intr. par Romul Munteanu. Ont également paru, dans la collection «Aventure», *Pensiunea Camelia* (la Pension Camélia) par GHEORGHE BUZOIANU; dans la collection « les Audacieux» *Comoara din Lacul de argint* (le Trésor du Lac d'argent) par KARL MAY (trad. Mariana Șora).

ÉDITIONS MIHAÏ EMINESCU

Vers: VENERA ANTONESCU: *Stelele lui Filoctet* (les Etoiles de Philoctète). TUDOR ARGHEZI: *Crengi* (Rameaux.) MARIA BANUŞ: *Portretul din Fayum* (le Portrait de Fayoum). CONSTANŢA BUZEA: *Agonice* (Agonisantes). MATEÏ CĂLINESCU: *Versuri* (Vers). ION CARAÏON: *Cîrtiţa şi aproapele* (la Taupe et le prochain). AUREL CHIRESCU: *Finister 2* (Finistère 2). AURELIAN CHIVU: *Saturnala.* VITALIE CLIUC: *Straja a doua* (le Deuxième tour de garde). TUDOR DACU: *Crucea sudului* (la Croix du sud). GRIŞA GHERGHEI: *Înmulţirea cu unu* (Multiplication avec l'unité). VERA LUNGU: *Moralizînd fără glorie* (Moralisant sans gloire). MIHAÏ NENOIU: *Preludiu la unison* (Prélude à l'unisson). TRAÏAN REU: *Frica de somn* (Peur du sommeil). VICTOR SIVETIDIS: *Oracolul lui Oreste* (l'Oracle d'Oreste), DIMITRIE STELARU *Poeme dramatice* (Poèmes dramatiques). NICOLAE VOÏCU: *Poezii* (Poésies). Prose. Romans: V. EM. GALAN: *Şahul dublu de la Armor* (l'Echec double d'Armor). OVIDIU GENARU: *Week-end în oraş* (Week-end en ville). CORNELIU OMESCU: *Enigma* (l'Enigme). RADU PETRESCU: *Matei Iliescu.* LEONIDA PLĂMĂDEALĂ: *Trei ceasuri în iad* (Trois heures aux Enfers). BANU RĂDULESCU: *Verdictul* (le Verdict). Dans la collection « Romans d'hier et d'aujourd'hui »: SANDA MOVILĂ: *Viaţa în oglinzi* (la Vie dans le miroir). Nouvelles, reportages: EMILIAN BĂLĂNOIU: *Absenţii de la dragoste* (Absents à l'amour). IOAN DAN: *Locatarii din strada Fecioarei* (les Locataires de la rue de la Vierge). ANTON IORDACHE. *Piscina cu reflexe ciudate* (la Piscine aux étranges reflets.) N. RĂDULESCU-LEMNARU: *Povestea caporalului Filip* (le Récit du caporal Philippe). MIHAÏ STOÏAN: *Vieţi interzise* (Vies interdites). Théâtre: ALICE HULUBEI: *Teatru* (Théâtre). Études. Théorie et critique littéraire: ŞTEFAN AUG. DOINAŞ: *Lampa lui Diogene* (la Lanterne de Diogène). MIHAÏ GAFIŢA: *Duiliu Zamfirescu.* GEORGETA HORODINCĂ: *Structuri libere* (Structures libres). VALERIU RÂPEANU: *Interferenţe spirituale* (Interférences spirituelles). MARIN SORESCU: *Teoria sferelor de influenţă* (la Théorie des sphères d'influence).

ÉDITIONS KRITERION

(pour les ouvrages publiés dans les langues des nationalités cohabitantes)

Prose. Romans: HEINZ FRANZ: *Vormittags* (Avant midi). GERTRUD GREGOR: *Krücken* (Béquilles). FRANZ STORCH: *Fall Nr. 13* (le Cas n° 13). Dans la collection « Ecrivains magyars de Roumanie»: SÁNDOR KACSÓ: *Válogatott írások* (Œuvres choisies). Nouvelles, récits: JÓZSEF HORNYÁK: *Az intelligens kocsmáros* (le Cabaretier intelligent). ANDRÁS SÜTÖ: *Anyám konyü álmot igér* (Un rêve pur). SCHUSTER DUTZ: *Das Kulturpfeifen* (l'Art de siffler). VASILE VOÏCULESCU: *Magische Liebe* (Amour magique — nouvelles et récits tirés des vol. « la Tête de bison» et « le Dernier des Berevoï», tr. allemande Wolf Aïchelberg). Nous signalons, de même, l'anthologie de prose des jeunes écrivains de langue allemande de Roumanie *Worte und Wege* (Mots et chemins), éd. publiée par les soins de Hans Liebhardt. Études, théorie et critique littéraire: CSEHI GYULA: *Klio és Kalliopé, 'Modern Kalliopé* (Clio et Calliope, vol.I, la Moderne Calliope, vol. II), études de l'histoire de la culture universelle. RODION MARKOVITS: *Páholyból* (Écrits journalistiques). SZABÓ T. ATTILA: *Anyanyelvünk életéből* (Vie du langage). Signalons aussi le recueil de folklore du nord du Maramureş *Oben im Wassertal* (Dans la Vallée du Vasăr) de CLAUS STEPHANI. Traduction en langue magyare des œuvres de la littérature universelle: WILLIAM GOLDING: *A legyek ura* (la Majesté des mouches). *A torony* (la Tour). IVAN TOURGOUÉNIEV: I *A küsozöbön* (A la veille).

ÉDITIONS MERIDIANE

GEOGRE CUÏBUŞ: *Vitrina cu portrete* (la Vitrine aux portraits). Acteurs roumains sur les scènes et dans les studios du monde entier. Anthologies: LUCIAN BLAGA: *Scrieri despre artă* (Ecrits sur l'art) éd. publiée par les soins de Emil Manu. CHAGAL, éd. publiée par les soins de Eugen Filotti. GAUGUIN, éd. soignée par Nina Stănculescu-Zamfirescu. Dans la collection « Artistes roumains contemporains»: LUCIA DEM. BĂLĂCESCU par Iulian Mereuţă. IOSIF FEKETE par Mircea Ţoca. DEM. IORDACHE par Carmen Răchiţeanu. PATRICIU MATEESCU par Neaga Graur. TRUDE SCHULLERUS par Iuliana Dancu. Dans la série « Artistes roumains»: ADAM BĂLŢATU par Maria Dumitrescu. CECILIA CUŢESCU-STORCK par Marin Mihalache. Dans « la Bibliothèque d'Art»: FRANK ARNAU: *Arta falsificatorilor — falsificatorii artei* (l'Art des faussaires — les faussaires de l'art), tr. Gheorghe Szekeley. VINCENT VAN GOGH: *Lettres* (Scrisori, tr. Em. Serghie). Dans « la Bibliothèque du cinéphile»: *Free-cinéma* par ADINA DARIAN. *Erich von Stroheim* par D. I. SUCHIANU. Signalons, de même, MAXIME DELAMARE: *Le triple saut de la mort* (Triplu salt mortal, tr. Radu Albala), paru dans la série « Dauphin».

ÉDITIONS MINERVA

Vers: GEORGE BACOVIA: *Stanţe şi versete* (Stances et versets. Posthumes). ION BĂLAN: *Febre cereşti* (Fièvres célestes). ION TH. ILEA: *Poezii* (Poésies). ŞTEFAN O. IOSIF: *Opere* (Œuvres, vol. I, éd. soignée par Ion Roman). Mentionnons aussi *Poezii muncitoreşti revoluţionare din România 1872—1944* (Poésies des ouvriers révolutionnaires de Roumanie, 1872—1944, éd. publiée par les soins de Aug. Deac et Tudor Pintea). Prose. Romans: I. PELTZ: *Calea Văcăreşti* (la Rue de Văcăreşti). MIHAÏL SADOVEANU: *Strada Lăpuşneanu. Venea o moară pe Siret* (Rue Lăpuşneanu. Un moulin descendait le Siret). Nouvelles, récits: ROMULUS CIOFLEC: *Trei aldămaşe* (Trois tournées). NEAGU RĂDULESCU: *Un catîr bine crescut* (Un mulet bien élevé). Dans la série « Écrivains roumains». ION CREANGĂ: *Opere* (Œuvres, 2 vol. éd. publiée par les soins de Iorgu Iordan et Elisabeta Brâncuşi). ION GHICA: *Opere* (Œuvres, 2 vol. éd. publiée par les soins de Ion Roman). BARBU ŞTEFĂNESCU-DELAVRANCEA: *Opere* (Œuvres, t. VI, VII, éd. publiée par les soins de Emilia St. Milicescu). Théorie, critique littéraire, études: VIRGIL BRĂDĂŢEANU: *Comedia în dramaturgia românească* (la Comédie dans la dramaturgie roumaine). GAVRIL ISTRATE: *Limba română literară* (la Langue littéraire roumaine). LIVIU RUSU: *Estetica poeziei lirice* (l'Esthétique de la poésie lyrique). MARIANA ŞORA: *Cunoaştere poetică şi mit în opera lui Lucian Blaga* (Connaissance poétique et mythe dans l'œuvre de Lucian Blaga). Dans la collection « Bibliothèque pour tous»: MIHAÏ EMINESCU: *Poezii* (Poésies), préface de Tudor Arghezi, intr. Zoe Dumitrescu-Buşulenga. OCTAVIAN GOGA: *Ne cheamă pămîntul. Cîntece fără ţară* (la Terre nous appelle. Chants sans patrie. Intr. I. D. Bălan). BOGDAN PETRICEÏCU-HAŞDEU: *Etymologicum Magnum Romaniae* (Intr. Paul Cornea). ION MINULESCU: *Romanţe pentru mai tîrziu* (Romances pour plus tard. Préface Matei Călinescu). MIHAÏL SADOVEANU: *Anii de ucenicie. Amintiri literare* (Années d'apprentissage. Souvenirs littéraires. Préf. Ion Bălu). IONEL TEODOREANU: *Turnul Milenei* (la Tour de Milena. Préf. Nicolae Ciobanu). Signalons aussi les trois tomes *Poezia clasică română* (la Poésie clasique roumaine, Préf. Al. Piru). Traductions: CHARLOTTE BRONTË: *Jane Eyre* (tr. Paul B. Marian et D. Mazilu). ERICH KÄSTNER: *Fabian. Şcoala dicatorilor* (Fabien. l'Ecole des dictateurs, tr. Rozalia Bianu, H. R. Radian, I. Cassian-Mătăsaru). VLADIMIR MAÏAKOVSKY: *Vladimir Ilitch Lénine* (tr. Cicerone Theodorescu). MONTESQUIEU: *Scrisori persane* (Lettres persanes, tr. Ştefan Popescu). MARCEL PROUST: *În căutarea timpului pierdut. Sodoma şi Gomora* (A la recherche du temps perdu. Sodome et Gomorrhe, tr. Radu Cioculescu). MARY WEBB: *Nepreţuita otravă* (Sarn, tr. Adina Arsenescu).

ÉDITIONS MUSICALES

Partitions: DIMITRIE CUCLIN: *Simfonia XIV. Partitura E* (la XIVe Symphonie. Partition E). GHEORGHE DUMITRESCU: *Simfonia a II-a pentru orchestră, solişti şi cor* (la IIe Symphonie pour orchestre, solos et chœur). LIVIU GLODEANU: *Concert pentru flaut şi orchestră Op. 13* (Concerto pour flûte et orchestre, Op. 13). THEODOR GRIGORIU. *Vis cosmic.* Poem orchestral (Rêve cosmique. Poème orchestral). L. MEŢIANU: *Cvartet de coarde nr.2* (Quatuor à cordes n° 2). Musicologie. Souve-

nirs: IONEL BĂJESCU-OARDĂ: *Di Granda*. ANTONIO FERNANDEZ-CID: *Granados* (Préf. Joaquim Calvo Satelo). VICTOR GIULEANU: *Ritmul muzical* (le Rythme musical). STELIAN IONESCU-ANGEL: *Astă seară cîntă Leonard* (C'est Leonard qui chante ce soir. Préf. Victor Eftimiu).

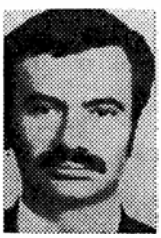
ÉDITIONS UNIVERS

VADIM ANDREEV: *Copilăria* (l'Enfance, tr. Romeo Chivescu). LUCIAN BLAGA: *Din lirica engleză* (Traductions de la lyrique anglaise). CASANOVA: *Memorii*. Pagini alese (Mémoires. Pages choisies, tr. Radu Albala). CHARLES DICKENS: *Schițele lui Boz* (les Esquisses de Boz, tr. Niculae Popescu). DOSTOIEVSKI: *Opere* (Œuvres, vol. VI, tr. Nicolae Gane). NICOLAS GOGOL: *Povestiri din Petersburg* (Récits de Petersbourg, tr. Alexandra Bărcăcilă et Natalia Stroe). ALFRED JARRY: *Ubu-Roi* (tr. Romulus Vulpescu). E. KAZAKIEVITCH: *Caietul albastru* (le Cahier bleu, tr. C. Borănescu-Lahovary et Maria Sîrbu). V. L. PROPP: *Morfologia basmului* (la Morphologie du conte, tr. Radu Nicolau). VICENTE SOTO: *Alcidia și dragostea mea* (Alcidia et mon amour, tr. Constantin Vonghizas). THÉOCRITE: *Idile* ((Idylles, tr. Teodor Naum). Signalons aussi: *Însemnări din lăuntrul unei perne* (Notes de l'intérieur d'un oreiller, tr. B. Wechsler), nouvelles de l'époque T'Ang. Dans la collection « Méridiens »: MIKHAÏL BOULGAKOV: *Maestrul și Margareta* (le Maître et Margareta, tr. Natalia Radovici). ALLARICO CASSE: *Șoarecele chuchundra* (la Souris chuchundra, tr. Ileana Vasilescu Someșan). JUAN GOYTISOLO: *Doliu la « Paradis »* (Deuil au «Paradis», tr. Irina Runcan). SAKI: *Lighioane și supralighioane* (Bêtes et super-bêtes, tr. Radu Nichita). Dans la collection « Essais »: MATEI CĂLINESCU: *Conceptul modern de poezie*. De la romantism la simbolism (le Concept moderne sur la poésie. Du romantisme au symbolisme). Dans la collection « le Roman historique »: ANGHELOS S. VLAHOS: *Stăpînul meu Alcibiade* (Mon maître Alcibiade, tr. Iulia Soare et Antița Augustopol Jucan). Dans la collection « l'Enigme »: ANTHONY BERKELEY: *Cutia cu bomboane otrăvite* (la Boîte de bonbons empoisonnés, tr. Constantin Badea). BOILEAU-NARCEJAC: *Complot* (les Diaboliques, tr. Mihaï C. Delescu). ROSS MACDONALD: *Coasta barbară* (la Côte barbare, tr. Taïna Duțescu).

NOS COLLABORATEURS

DUMITRU D. PANAITESCU-PERPESSICIUS, *membre de l'Académie, né en 1891 a fait ses débuts littéraires avec des vers publiés dans la revue « Cronica » (1915), alors sous la direction de Gala Galaction et de Tudor Arghezi. Il est l'auteur des recueils de poèmes :* le Bouclier et la civière *(1926)*, Itinéraire sentimental *(1932), et de nombreux ouvrages de critique et d'histoire littéraires, réunis dans* Mentions critiques *(8 volumes)*, Dictée diverse *(1940)*, Journal d'un lecteur *(1944)*, Mentions d'historiographie littéraire et de folklore 1948—1956 *(1957)*, Nouvelles mentions d'historiographie littéraire et de folklore *(3 volumes 1961—1967). L'académicien Perpessicius est l'auteur de la monumentale édition critique des œuvres complètes de Mihaï Eminescu (6 volumes parus jusqu'à présent) ; chaque semaine il est présent dans les pages de la revue « România literară » à la rubrique « Lectures intermittentes ».*

Né en 1912 à Bucarest, ȘTEFAN POPESCU *a fait des études de philosophie et de droit. Il est l'auteur des volumes de vers :* Poèmes *(1939)*, Alphabet *(1939)*, Mironton mirontaine *(1941)*, Excursion dans la montagne *(1941)*, Cœur aux poings *(1944)*, Comment cela fut-il possible *et* le Brouillard se lève *(1945)*, Infatigable louange *et* les Précieux outils *(1969)*, *du roman* Pașala *(1968) et des volumes de nouvelles* Soirée de gala *(1956)*, Adieu, Xenia Vilari *(1969). Il a publié également des essais et des ouvrages de critique* (Poésie des troubadours *(1943)*, Critiques, réalités et exigences littéraires *(1947), des monographies d'art* Van Dyck *(1969) et* Michel-Ange *(1970), des reportages, pièces de théâtre et traductions.*



DAN LAURENȚIU (CIOBANU) est né en 1937 à Podul Iloaei. Licencié en philosophie de l'Université de Jassy, il a fait ses débuts en 1960 avec des vers parus dans la revue « Iașul literar ». Auteur des volumes de poésie la Position des astres *(1967)*, Voyage du soir *(1969) et d'ouvrages de critique littéraire.*

CONSTANTIN ABĂLUȚĂ *est né en 1938. Licencié de l'Institut d'Architecture « Ion Mincu » de Bucarest, il a publié des volumes de vers :* Lumière de la terre *(1964)*, la Pierre *(1968)*, Psaumes *(1969). En 1969, la « Maison des Ecrivains » de Bucarest a abrité sa première exposition de peinture et de dessin.*

I. PELTZ (n. 1899) a fait ses débuts dans la presse en 1916. Il a publié de nombreux volumes de prose, nouvelles, romans, souvenirs, etc., parmi lesquels nous signalons : le Fantôme rouge *(esquisses, 1918)*, Des Fantoches peinturlurés *(récits et nouvelles, 1924)*, la Drôle de vie pas toujours drôle du nommé Stan *(roman, 1929)*, Horoscope *(roman, 1932)*, l'Avenue de Văcărești *(roman, 1933)*, le Caravansérail brûlé *(roman, 1934)*, Ce sont les documents qui parlent *(roman, 1936)*, les Nuits de Mademoiselle Mili *(roman, 1937)*, Max et son monde *(roman, 1957)*, Cœurs tourmentés *(nouvelles, 1962)*, la Faune des reprouvés *(nouvelles, 1965)*, Instantanés rien moins que comiques *(esquisses, 1967).*

RADU TUDORAN (n. 1910). Auteur du volume de nouvelles la Ville aux jeunes filles pauvres *(1940), des romans* Un port à l'Est *(1941)*, le Goret parvenu boyard *(1945)*, Saisons *(1946)*, le Retour de l'enfant prodigue *(1947)*, Flammes *(1947)*, la Ferme « A la Pie joyeuse » *(1947)*, Toutes voiles dehors *(1954)*, le Dernier conte *(1956)*, le Danube débordant *(1961)*, Un monde entier *(1964), et des notes de voyages* le Quatre-vingt-deuxième *(1967).*

Né en 1924 à Bucarest, EUGEN BARBU *y a fait des études de philosophie et de droit. En 1947—1948 il a débuté dans la presse. Auteur, parmi tant d'autres, des volumes* la Fosse *(roman — 1957),* Par un ciel de trêve *(reportage — 1957),* la Route du Nord *(Ier vol. — 1957, IIe vol. — 1967),* Oaïe et les siens *(nouvelles — 1958),* Autant qu'en 7 jours *(reportage — 1960),* le Déjeuner du Dimanche *(nouvelles — 1962),* la Genèse *(roman — 1964),* Journal *(mémoires — 1966),* les Masques de Goethe *(essais — 1967),* Fringale d'espace *(notes de voyage — 1968),* le Martyre de Saint Sébastien *(nouvelles — 1969),* le Prince *(roman — 1969). Il a écrit, également, des pièces de théâtre et des scénarios.*

MARIN SORESCU (n. 1936). Etudes de philologie à l'Université de Jassy. Il fait ses débuts en 1957 à la revue « Viața studențească ». Auteur des volumes de vers Seul parmi les poètes *(1964),* Poèmes *(1965),* Mort de la montre *(1966),* la Jeunesse de Don Quichotte *(1968), des pièces de théâtre* les Nerfs, ça existe *et* Iona *(1968),* le Sacristain *(1969), du volume pour enfants* Où s'enfuir de la maison *(1966) et du volume d'essais* la Théorie des sphères d'influence *(1969).*

Né à Bucarest, en 1934, MATEÏ CĂLINESCU *est licencié en philologie (anglais) de l'Université de Bucarest, où présentement il est chargé de cours à la chaire de littérature universelle et comparée. Il a publié des essais et des œuvres de critique :* le Titan et le génie dans la poésie d'Eminescu *(1964),* Aspects littéraires *(1965),* Essais critiques *(1967), des vers :* Signe *(1968),* Vers *(1970), ainsi que* la Vie et les opinions de Zacharias Lichter *(prose — 1969).*

ANATOL VIERU (n. 1926) a suivi des cours de composition au Conservatoire de Bucarest et de Moscou. Auteur de musique symphonique et vocale-symphonique (Concerto pour orchestre, Concerto pour flûte et orchestre, Concerto pour violon et orchestre, l'Oratorio Mioritza, la Cantate des années de lumière, *etc.) ainsi que de musique de chambre et de musique de film. Lauréat du Prix d'Etat et du Prix de composition « Reine Marie-José » (Genève, 1963).*

RADU ALBALA (n. 1924). Licencié en droit et en philologie classique de l'Université de Bucarest. Auteur de la monographie Antim Ivireanul *(1962), de quelques éditions critiques des œuvres des classiques roumains: Anton Pann (en collaboration avec I. Fischer). Petre Ispirescu, George Sion, ainsi que de scénarios pour documentaires. Il a fait de même, des traductions du latin* (Prose historique latine, etc.) *et du français (Scarron, Casanova, Alfred de Vigny).*

URY BENADOR (n. 1895) a fait ses débuts comme dramaturge (5 Actes, *1925) puis s'est consacré à la prose. Auteur de* Ghetto XXe siècle *(roman, 1934),* Sujet banal *(roman,* 1935), Appassionato *(nouvelle, 1935),* Hilda *(roman, 1935),* Prélude à Beethoven *(nouvelles, 1940),* Final grotesque *(roman,* 1940), Final *(nouvelle, 1940),* Gablontz, Magasin universel *(roman, 1961),* Beethoven, l'homme *(roman,* 1964).

REVUES REÇUES

BOLETIN DE LA ACADEMIA COLOMBIANA, Bogota, Colombie — BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ LETTERARIA DI VERONA. Italia — THE CENTENNIAL REVIEW, Michigan, State University, U.S.A. — 20th CENTURY, Melbourne, Australie — CHINESE LITERATURE, Pékin R. P. de Chine — ESPRIT, Paris France — THE FIDDLEHEAD, University of New Brunswick, Canada — GALILEO, Montevideo, Uruguay — HUNGARIAN QUARTERLY, Budapest, R.P. Hongroise — ICI L'AFRIQUE, Tunis, Tunisie — **ИСКУССТВО,** Moscou U.R.S.S. — LE JOURNAL ROUMAIN DES POÈTES, Bruxelles, Belgique — LANDFALL, Christchurch, Nouvelle Zélande — LETRAS, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima, Pérou — LIBERTÉ, Montréal, (Québec), Canada — THE LITERARY REVIEW, Teanek, New Jersey, U.S.A. — **МАЛАДОСЦЬ,** Minsk, U.R.S.S. — MARGINALES, Bruxelles, Belgique — MEANJIN QUARTERLY, Melbourne, Australie — NEW WORLD REVIEW, New York, U.S.A. — OBZOR, Sofia, R.P. de Bulgarie — ŒUVRES ET OPINIONS, Moscou, U.R.S.S. — ORFEO, Santiago, Chili — PAZ Y SOBERANIA, La Havane, Cuba — PARVA, Mexico, Mexique — POESIA DE VENEZUELA, Caracas, Venezuela — **ПОЛЫМ,** Minsk, U.R.S.S. — I PROBLEMI DELLA SICUREZZA SOCIALE, Rome, Italie — RHYTHM, Calcutta, Inde — SANGEET NATAK, New Delhi, Inde — SPRAWY MIEDZYNARODOWE, Varsovie, R.P. Polonaise — СТВАРАНЕ, Titograd, R.S.F. de Yougoslavie — THESPIS, Bulletin du Centre Hellénique de l'I.I.T., Athènes, Grèce — LA VIE INTERNATIONALE, Moscou, U.R.S.S.

Abonnez-vous à la

REVUE ROUMAINE

POUR TOUTE COMMANDE, S'ADRESSER À

CARTIMEX

Bucarest — Roumanie

B.P.134—135.. Télex: 225

OU AUX CORRESPONDANTS SUIVANTS:

RÉPUBLIQUE POPULAIRE D'ALBANIE: *Ndermorja Shteterrore e Tregetimit te Librit*, Entreprise de l'Etat de Commerce du Livre, Rruga Konferenca e Pezes, Tirane ● **RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE:** *Deutscher Buch*, Leninstrasse 16, Leipzig 701 ● **RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE D'ALLEMAGNE:** *Kubon & Sagner*, B.P. 608, München 34; *Presse-Vertriebs-Gesellschaft* g. m. b.H. Börsenstrasse 13—15, Frankfurt/Main; *W. E. Saarbach*, B.P. 1510, 5 Köln I; *Kunst & Wissen*, B. P. 46, 7 Stuttgart I ● **AUSTRALIE:** *Current Book Distributors*, 168—174 Day Street, Sydney; *A. Keesing*, B.P. 4886, G.P.O. Sydney; *Universal Publications* 45 & 47 Walker Street, North Sydney ● **AUTRICHE:** *Globus Buchvertrieb*, Salzgries 16, Wien I ● **BELGIQUE:** *Du Monde Entier*, 5, Place St. Jean, Bruxelles I; *Agence & messageries de la Presse*, 14—22 Rue du Percil, Bruxelles I ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE BULGARIE:** *Hemus*, Littérature Etrangère, 11 pl. Slaveikov, Sofia ● **CANADA:** *Progress Books*, 44 Stafford St., Toronto; *International Subscription Agency* « Periodica», 5090 Papineau, Montreal 34; *Co-operative Bookshop Ltd.* 882 Main Street, Winnipeg; *People's Co-operative Bookstore*, 341, West Pender Str., Vancouver 3 D.C. ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE:** *Waiwen Shudian*, B.P. 88, Pékin ● **COLOMBIA** *Livreria Buchholz Galeria*, Av. Jimenez de Quesada 8—10, Bogotta ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE DÉMOCRATIQUE CORÉENNE:** *Chulpanmul*, Korea Publications Export & Import Corporation, Pyong Yang ● **CUBA:** *Cubartimpex*, Simon Bolivar 1, Palacio Aldamo, La Havana ● **DANEMARK** *Ejnar Munksgaard*, Noregada 6, Copenhague K; *Munksgaard/* Prags Bld. 47, Copenhague ● **ESPAGNE:** *Livreria Herder*, Calle de Balmes 26, Barcelone 7; *Livreria Mundi Prensa*, Castello 37, Madrid ● **ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE:** *Fam Book Service*, 69, Fifth Avenue, N.Y. 10003, New York; *Arthur Vanous*, B.P. 211, 460 East 70 st. Street, New York 21, N.Y.; *Walter J. Johnson Inc*, 111, Fifth Avenue, New York, N. Y. 10003; *Read More Publications Inc.*, 50 Broad Street, New York 4, N.Y.; *Albert Phiebig*, B. P. 352 White Plains, N.Y. 10602, New York; *Dolphin Service* B.P. 8927, Washington D.C. 20003; *McGregor Magazine Agency*, Mount Morris, Illinois; *Continental Publications*, 111, South Mermanec Ave. St. Louis Missouri 63105 ● **FINLANDE:** *Rautatirkirjakauppa*, Kampinkatu 2, Helsinky; *Akateeminen Kirjakauppa*, Kokuskatu 2, Helsinky ● **FRANCE** *Nouvelles messageries de la Presse Parisienne*, 111, Rue Réaumur, Paris 2e , *Européiodiques* S.A., 72, Bld. Senard Saint Cloud; *Département Etranger Hachette*, 79 Bld. St. Germain, Paris 7e, *Agence Littéraire et Artistique Parisienne*, 7, Rue Debelleyne Paris 3e, *France Publications*, 108, Rue Réaumur, Paris 2e ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE HONGROISE:** *Kultura*, B.P. 149, Budapest 62 ● **GRANDE BRETAGNE:** *R. I. Maxwell & Co. Ltd.* 4—5 Fitzroy Square, London W.C. 2; *Lewis & Co. Ltd.*, 68 Grafton Way, London W. 1; *Central Books Ltd.*, 37, Inn Road, London W.C. 1; *Continental Publications Ltd.*, 101, South Wark Str., London S.E. 1; *Collet's Holdings Ltd.*, Dennington Estate, Wellingborough, Northants; *Blackwell's Booksellers*, 48 & 51 Broad Street, Oxford ● **GRÈCE:** *Atom*, Karagheorghi Servivas 7, Athènes; *Kauffman Bookshop*, 28 Stadion Street, Athènes ● **HONG KONG:** *Essex & Co.*, Alexandria House 749—750 ● **ISRAËL:** *Haiflepac Ltd.*, 11 Arlosorof Street, Haifa; *Lepac Lts.*, 15, Rambam Street, Tel-Aviv ● **ITALIE:** *So. Co. Lib. Ri. Export-Import*, Piazza Margana 33, Roma; *Stampamerica Subscription Agency*, Via M. Machhi 71, Milano *Messagerie Italienne Sp. A.*, via Giulio Carcano 32, Milano ● **JAPON:** *Nauka Ltd. Import Dept.* 30—19, Minami-Ikebukuro, 2-chome Toshima Ku, Tokio; *Overseas Publications Ltd.*, B.P. 1582 Central, Tokio; *Far Eastern Booksellers*, Kanada, B.P. 72, Tokio; *Maruzen Co. Ltd.*, 6 Tori Nichome Nihonbaschi, Tokio ● **MEXIQUE:** *Editorial Grijalbo S.A.*, Apartado 28568, Mexique 17 D.F. ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE MONGOLE:** *Mongolian State Book Trade*, Ulan Bator ● **NORVÈGE:** *Norsk Bokimport*, D.P. 3267, Oslo ● **PAYS-BAS:** *Swetz & Zeitlinger*, Keizersgracht 487, Amsterdam C.; *Meulenhoff & Co.*, Beulingstraat 2, Amsterdam C; *Pegasus*, Leisestraat 25, Amsterdam C; *N. V. Martinus Nijhoff*, B.P. 269, Hague ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE POLONAISE:** *Ruch*, Ul. Wronia 23 Varsovie ● **PORTUGAL:** *Livreria Buchholz*, Avda Liberdade/R. Duque de Palmela, Lisabone; *Soporeza*, Rua D. Estefania 32—3E, Lisabone ● **SUÈDE:** *D. C. Fritze*, Fredgatan 2, Stockholm 16; *Gumperts A. B.*, *B. P.* 346, Göteborg 1 ● **SUISSE:** *Herbert Lang & Cie A. G.* Münzgraben Ecke, Amthaugasse — Berne; *Pinkus & Co.*, Froschaugasse 7, Zürich ● **RÉPUBLIQUE SOCIALISTE TCHÉCOSLOVAQUE:** *Artia*, Ve Smeckach 30, Prague 1 ● **UNION SOVIÉTIQUE:** *Mejdunarodnaïa Kniga*, *Moscou* G-200 **RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU VIET-NAM:** *So Xua Nhap Khau Sach Bao*, Importers & Exporters of Books & Periodicals, 32, Hai Ba Trung, Hanoi ● **RÉPUBLIQUE SOCIALISTE FÉDÉRATIVE DE YOUGOSLAVIE:** *Iugoslovenska Knijga*, Terazije 27, Beograd; *Forum Novi Sad*, 1 V Misica, Novi Sad; *Libertatea Pantevo*, Z. Zrenjanina 7, Pancevo, *Nolit*, Terazije 27, Beograd; *Prosveta*, Terazije 16, Beograd

43.434

DANS NOS PROCHAINS NUMÉROS

Vers

GEO BOGZA, IOSZEF MELIUSZ, GELLU NAUM, PETRE STOÏCA, CONSTANT TONEGARU, VIOLETA ZAMFIRESCU, HORIA ZILIERU

Prose

ION BIBERI, VLADIMIR COLIN, RADU COSAȘU, LAURENȚIU FULGA, GIB MIHĂESCU, DUMITRU RADU POPESCU, NICOLAE ȚIC

LUCIAN BLAGA (1895-1961)

Textes choisis. Essais et articles par DORLI BLAGA ȘTEFAN AUG. DOÏNAȘ, AL. PALEOLOGU, EDGAR PAPU, MARIANA ȘORA

Pages d'histoire littéraire

PAUL ZARIFOPOL — Textes choisis. Introduction par Al. Săndulescu

Commentaires et articles

I. IGIROȘIANU — Dans le sillage de Claudel

MIRCEA MALIȚA — Où va la littérature?

CONSTANTIN NOÏCA — Les Cahiers d'Eminescu et les Cahiers de Valéry

Z. ORNEA — Un grad historien: A. D. Xenopol

MARIN PREDA — Fatalité de la relation

HENRI WALD — Fascination du silence

DOC BABOE: Le Repas des faucheurs (huile) →